Dentro del mundo del arte, el curador es el rey supremo, y el alto perfil que mantiene puede incluso eclipsar a los artistas. Las carreras universitarias ligadas al curacionismo están en pleno crecimiento y el mundo empresarial encontró en él una forma de agregar valor al contenido. Pareciera que todos son curadores.

Pero ¿qué es exactamente un curador y qué dice la explosión del curacionismo acerca de nuestra relación cultural con el gusto, la obra y la vanguardia? En este vibrante, revelador y original estudio, David Balzer viaja a través de la historia del arte y alrededor del mundo para explorar el culto a los curadores. Retomando los trabajos de autores como Tom Wolfe y John Berger, que marcaron hitos en la crítica cultural, *Curacionismo* cambiará forma en que vemos el arte e incluso, tal vez, la manera en que nos miramos a nosotros mismos.

David Balzer es un crítico, editor y profesor de arte canadiense. Ha contribuido en publicaciones como *The Believer*, *Modern Painters*, *Artforum* y *The Globe and Mail*, y es autor de *Contrivances*, una recopilación de ficciones breves. Ha ganado dos veces el National Magazine Award y el Premio Internacional 2015 para la Crítica del Arte. Actualmente es editor asociado de la revista *Canadian Art*.

ISBN 978-950-889-316-1

BIBLIOTECA
DE LA MIRADA

David Balzer

Curacionismo

CURACIONISMO

Cómo la curaduría se apoderó del mundo del arte (y de todo lo demás)

David Balzer

la marca
editora

CURACIONISMO

BIBLIOTECA
DE LA MIRADA

dirigida por Guido Indij

NOTA DE ENVÍO

La biblioteca de la mirada surge en 1995 con la intención de agrupar aquellos textos que pasan por el escritorio de **la marca editora**, y que, a pesar de pertenecer a diversos géneros discursivos —paper, ensayo, arte, crítica, pop, antología, teórica, fotográfica, manifiesto, revista, etcétera—, pueden ser ordenados en una misma categoría: son capaces de hacernos reflexionar sobre nuestro lugar como lectores.

Esta colección se propone informar con el fin primordial de constituir en el lector una mirada activa, no inocente, un ojo capacitado para abordar analíticamente la compleja trama generada por la cultura.

— Libro-Ojo —
(Λιβρο Οξο)

Si existe un común denominador para los libros que integran esta biblioteca, resultará inútil buscarlo en el formato, o en los criterios de diseño, o de color de tapa...
Estos no refieren necesariamente (al menos no en modo directo) a los medios, pero son herramientas esenciales para el desarrollo de una reflexión crítica y de la supervivencia en la sociedad del espectáculo, en una sociedad de la información.

Su objetivo es político, en tanto apunta a reponer protagonismo en el rol del receptor y procuran señalar —de las más diversas maneras— los mecanismos de la percepción.

CURACIONISMO

Cómo la curaduría se apoderó del mundo del arte (y de todo lo demás)

David Balzer

la marca
editora

Título original *Curationism: How curating took over the art world and everything else*
Edición original © *Coach House Books*, 2014
Derechos de traducción negociados por Sandra Bruna Agencia Literaria.
Título en español *Curacionismo. Cómo la curaduría se apoderó del mundo del arte (y de todo lo demás)*
Autor David Balzer
Traducción al español Florence Baranger-Bedel

Colección Biblioteca de la mirada
Director de colección Guido Indij

Coordinación editorial Leila Gamba
Corrección Mónica Campos
Composición de interior y tapa Brenda Wainer
Fotografía de tapa Unsplash

Editorial la marca editora
Oficina Pasaje Rivarola 115 (1015) Buenos Aires, Argentina
Tel (54-11) 4 552-3834
E-mail lme@lamarcaeditora.com
W³ www.lamarcaeditora.com

Imprenta Buenos Aires Print. Pte. Sarmiento 459, Lanús, Buenos Aires

ISBN 978-950-889-316-1
Fecha de impresión Octubre de 2018
Lugar de impresión / *Printed in* Argentina
Depósito de ley 11.723

© **la marca editora**

Este libro fue editado con el apoyo del Ministerio de Cultura de la Nación en el marco de la Convocatoria a Fondos Concursables para la Traducción de Textos Inéditos en Español sobre Patrimonio Cultural.

Balzer, David
Curacionismo : cómo la curaduría se apoderó del mundo del arte y de todo lo demás / David Balzer. - 1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : la marca editora, 2018.
160 p. ; 20 x 14 cm. - (Biblioteca de la mirada / Guido Indij,)

Traducción de: Florence Baranger-Bedel.
ISBN 978-950-889-316-1

1. Arte. 2. Exposición Cultural. I. Baranger-Bedel, Florence, trad. II. Título.
CDD 306

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

Índice

Introducción 11

Prólogo ¿Quién es HUO? 17
Parte 1. Valor 35
Parte 2. Trabajo 109

Agradecimientos 155

Para Nadja

Introducción

Mi investigación para este libro comenzó rápidamente y de manera fortuita. Carolyn Christov-Bakargiev estaba en la ciudad; logré obtener una entrevista. Christov-Bakargiev fue directora artística de Documenta 13, la versión 2012 del evento de arte contemporáneo que se celebra en la pequeña ciudad de Kassel, Alemania, cada cinco años. Durante décadas, Documenta ha marcado el ritmo de lo más actual en el arte contemporáneo. Christov-Bakargiev fue de particular interés, para una Documenta 13, un tanto a la deriva y amorfa, y ella se había negado a llamar a su equipo de curadores como *curadores*, utilizando en vez el término de *agentes*. Estaba seguro de que ella tendría algo que decir acerca del creciente uso del sustantivo *curador* y del verbo *curar* fuera del mundo del arte, donde hoy también se *curan* listas de reproducción de música, atuendos, y hasta los platos de comida.

"Es una cuestión sociológica, no una cuestión de arte", me dijo ella, irritada. Las generalizaciones que estábamos haciendo eran obvias, casi sin sentido. Recordó el ensayo de 2004 del filósofo italiano Paolo Virno *Gramática de la multitud*, del cual afirmó: "lo dice todo".

Aun así, ella me proporcionó una exégesis. "Ahora vivimos en una sociedad donde todo el mundo [teme] ser igual, por lo que quieren ser específicos y distinguirse", me dijo. "Mi lista de reproducción de música es diferente de su lista de reproducción; mi página de Facebook es diferente de su página de Facebook. Es una sensación de ansiedad, donde uno cree que no existe si no es diferente de todos los demás. No se puede ser parte de la multitud.

Mientras que, en la época de [Thomas] Hobbes, era lo contrario. No se puede ser parte del país, la comunidad, la sociedad, a menos que uno se convierta en lo mismo, porque se nace diferente, específico, único.

"Pero somos todos jodidamente iguales. Tenemos el mismo iPod, los mismos aeropuertos. Y para que el sistema político funcione, todo el mundo tiene que ser guiado con esa intención [de ser diferente]. Si no lo hacen, su energía va a explotar en una Tercera Guerra Mundial".

"Estoy siendo polémica", Christov-Bakargiev bromeó, finalmente. Y lo estaba siendo, pero ella había encendido un fuego. Determiné que no quería que este libro se centrase en la comprensión popular de la curaduría como una expresión del gusto, la sensibilidad y el conocimiento específico. Esto no quiere decir que no me ocupe de esos temas, sino más bien que este libro parte de la base de un lector que ha comprendido la definición actual del *Oxford English Dictionary* del término *curar*, como una extensión de la práctica del museo y la galería, es decir, un acto de selección, organización y presentación de elementos en función de un editor o árbitro. (Cabe señalar que los laboratorios genéticos también emplean a curadores, que esencialmente hacen lo mismo con datos científicos). En vez de escribir sobre el gusto, entonces, con lo cual hubiera corrido el riesgo de fetichizar al curador, quería escribir claramente sobre *cómo* hemos llegado a este punto. ¿Cómo ascendió el curador? ¿Cómo logró la práctica del curador instalarse en la cultura popular, en particular en la cultura consumista? La conexión era, a mi entender, íntima y esencial.

De ahí el *curacionismo*: un juego a partir del *creacionismo*, con su fervor cultista y su adhesión a la divina autoría y grandes discursos. El curacionismo es también, por supuesto, un llamado de atención al mundo del arte contemporáneo, y su pretenciosa, tensa relación con el lenguaje (que Alix Rule y David Levine de la revista *Triple Canopy* recientemente apodaron "International Art

English"). Ahora no solo usamos *curar* como verbo, sino también el adjetivo *curatorial* y el sustantivo *curador*. El curacionismo se refiere también a una fijación general que, desde el temprano siglo XX, mantenemos con los "ismos", sus campos y paradigmas –nuestra pertenencia a la era de Internet con ellos como una extensión de marca personal. (Uno de mis héroes, Erykah Badu, llamó a su primer álbum *Baduizm*, sugiriendo que el único "ismo" al cual suscribe es su ser complejo y en constante evolución).

Curacionismo es, entonces, la aceleración del impulso curatorial hasta convertirse en una forma dominante de pensar y ser. Considero que, desde mediados de la década de los noventa del siglo pasado, hemos estado viviendo en una época curatorial, en la que las instituciones y empresas confían en otros, a menudo acreditados como expertos, para cultivar y organizar cosas en una expresión y garantía de valor y en un intento de establecer filiaciones y cortejar a varias audiencias y consumidores. En tanto audiencias y consumidores, también estamos comprometidos con cultivar y organizar debidamente nuestras identidades, como corresponde.

De ahí que las dos secciones de este libro sean "Valor," en la que el foco primario es una cronología del curador, y "Trabajo", en la que se abordan la hiperprofesionalización del mundo del arte, así como el cambio operado en nuestras definiciones del trabajo. Nuestra obsesión con el curador como un "generador de valor" (una frase que voy a reiterar en las próximas páginas) tiene implicancias para todo el mundo, dentro del mundo del arte y por fuera. Cómplices en esta matriz de decisiones de valor (a menudo sin saberlo) asumimos nuevas responsabilidades personales y profesionales. Según me dijo Christov-Bakargiev, en un comentario claramente inspirado en Virno, "el curador es el trabajador más emblemático de la edad cognitiva". Este libro no es antiarte o anticurador. Es fuertemente crítico, pero también solo un informe, un reconocimiento, de la estrecha alianza existente entre la curaduría y el capitalismo y sus culturas.

Como señala Tom Wolfe en *La palabra pintada* –nuestro faro y guía para *Curacionismo*–, el mundo del arte ha sido reacio a admitir sus asociaciones fundamentales y sus orígenes dentro de la burguesía, engendrando, según Wolfe, un alejamiento paranoico del objeto, que, no obstante (o, más bien, inevitablemente) genera diversos cultos de objetivación.

Como *La palabra pintada*, este libro es para un público general, no perteneciente al mundo del arte y académico. A pesar de la influencia de Virno y otros, no se vale de lo que se conoce como teoría crítica. Los académicos, sin duda, reconocerán afiliaciones con tal o cual teórico, con quien puedo o no estar familiarizado. Los teóricos críticos, que fueron y son esencialmente filósofos, ahora son a menudo tomados como pensadores discretos, cuando en realidad muchos son pensadores expresionistas, que repudian explícitamente una visión autoral, propietaria de las ideas y sus historias. De hecho, sin su dicción y *personae*, muchos teóricos críticos parecen sostener pensamientos evidentes y totalmente desprovistos de originalidad. Lacan no inventó el uso del espejo como metáfora para el desarrollo formativo semiótico; tampoco Freud, de quien Lacan tomó prestada la idea. Foucault no fue el primero en hablar de castigo, locura, orden y sexualidad. Barthes propugna cualquier cantidad de pensamientos evidentes. Es el genio de su articulación lo que los distingue. (La mayoría de los estudiantes lee a estos escritores franceses en traducción, lo cual confunde aún más las cosas; es como escuchar a Serge Gainsbourg en traducción).

Esta mala gestión de la teoría representa varios problemas que caracterizan el momento curatorial. En primer lugar, suscribe a una comprensión vanguardista de la generación de ideas –en la que "nuevo" y "original" son primordiales y sucesivos, como una cadena de dictadores, en la que cada uno vuelve obsoleto al anterior y cambia la disposición de su país. Como sostengo en este libro, el sistema de transmisión de valor de la vanguardia ha

llegado a su término inevitable (y glorioso) a principios del siglo XXI, donde una idea ya no tiene que ser "nueva" o "nunca haber sido hecha antes" para ser válida. En este sentido, creo en el aprendizaje profundo y contextualizado, ciertamente, pero el excesivo desgaste sobre atribución y precedente es paralizante para el pensamiento intelectual dinámico. Cualquier idea puede ser original si la mente que la expresa lo hace de manera suficientemente convencida y cultivada. Esto es lo que busco. No es necesario aclarar que este libro no incluye notas al pie.

En segundo término, una devoción miope a la teoría crítica se involucra en un patrón de desmitificación y "remistificación" esencial, que ofusca el modo del momento curatorial –un método no tan encubierto de instalar, canonizar y crear marca. Los curadores se han convertido en expertos en la presentación de exposiciones y bienales que parecen radicales y opuestas, ya sea a la ortodoxia o al régimen del museo o códigos, cuando los curadores emplean de hecho tal radicalismo y oposición precisamente para atraer público y aumentar el capital cultural de sus eventos. En la década de los noventa del siglo pasado, museos con bajo financiamiento reclutaron curadores que a su vez reclutaron artistas comprometidos con el público y con propuestas de acciones aparentemente inusuales, participativas, como un medio para que la institución pareciera más progresista y popular. Estos artistas y curadores no son marginales; se han convertido en algunas de las más exitosas y bien establecidas figuras culturales de nuestro tiempo. Del mismo modo, la Academia ha utilizado la teoría crítica, en particular el postestructuralismo francés, la teoría de género y la teoría *queer*, como una forma de atraer a nuevos estudiantes y diversificar los departamentos de Humanidades (que de hecho gozan de muy buena salud). Con este importante avance político, tal teoría se ha convertido en su propia industria, simplemente intercambiando un canon viejo por uno nuevo y conservando las mismas jerarquías y la misma devoción al pensamiento de grupo. Hay poca

subversión en vestirse con una camiseta con Judith Butler o Slavoj Žižek o ponerles "me gusta" en Facebook.

¿Ha terminado el momento curacionista? No precisamente, y, en muchos sentidos, siempre existirá, mientras continúe el consumo de cosas, sigamos siendo particulares y creando cultura, es decir, siendo humanos. Trato esto en detalle en el último capítulo de este libro, argumentando que nos estamos moviendo hacia algo más, o al menos podría ser. Katherine Connor Martin, jefa de los Diccionarios de los Estados Unidos de Oxford University Press, que generosamente me guió en cuanto al origen del verbo "curar" (que tiene sus raíces en la escena de arte de *performance* de la década de los ochenta del siglo pasado), piensa que la palabra es muy importante. "Si fuera a elegir el desarrollo del vocabulario en los 2000 –dice– esta estaría en mi lista de las cosas que son realmente emblemáticas de lo que está sucediendo en la lengua".

Dicho esto, señala Martin, "es totalmente posible que en unos años, alguien observe [el uso de «curar» como un verbo] y diga, «Uf, qué antigüedad, ya nadie dice esto». Pero el *Oxford English Dictionary* incluye mucha terminología obsoleta y anticuada. Es un inventario de toda la historia del inglés. Así que, cuando añadimos algo [como el verbo «curar»], estamos diciendo: «a pesar de lo que suceda en el futuro con este uso, es bastante importante y ha sido suficientemente probado ahora como para que exista el registro para la posteridad». Generalmente nos gustan las cosas que tienen una historia detrás y, cuando vimos que esto se remitía a 1982, consideramos que tres décadas de uso era suficiente. Pensamos en ello como si se tratara de escribir la biografía de estas palabras".

Estimado lector, he aquí la biografía del curador, lo curado, lo curatorial y la curaduría –una historia para nuestros tiempos.

Prólogo
¿Quién es HUO?

South Beach Miami es como un cubo blanco. En su parte más oriental, a lo largo de Collins Avenue y Ocean Drive, se encuentra una impresionante sucesión de hoteles *art déco* y, entre ellos, las mansiones del balneario, de los actuales y antiguos residentes, desde J. C. Penney a Gianni Versace, quien fue muerto a tiros frente a las escaleras de su casa en 1997. En todas partes hay color, tránsito; la vida es instintiva, vulgar, peligrosa, divertida. La cacofonía del capitalismo define el área, desde estos hoteles hasta las modestas casas como claustros y edificios de apartamentos ubicados ligeramente al oeste (muchos, en su persistente decadencia de 1970 y la depresión de 1980 de South Beach –un período con sus distribuidores de cocaína y el consiguiente crimen, representado en la película de 1983 de Brian de Palma: *Scarface*), con la demasiado transitada Lincoln Road, uno de los primeros centros comerciales peatonales de los Estados Unidos, y sus alrededores, con tiendas de surf escandalosamente coloridas.

Diciembre, con su calidez, es muy agradable en South Beach. El sol broncea en lugar de quemar. Históricamente, no ha sido una época de gran turismo, pero en la última década esto más o menos ha cambiado. Llegué en el 2013 como periodista, parte de las hordas –en su mayoría, europeos y norteamericanos– que han venido para ver el Art Basel Miami Beach.

Art Basel tipifica la popularidad creciente de la Feria de Arte contemporáneo, en la que *dealers* internacionales convergen en las grandes ciudades, en centros de convenciones, muelles, carpas construidas a medida y hoteles, que ofrecen estands de

precios elevados para mostrar y vender el trabajo de sus planteles de artistas. Fundada en Basilea, Suiza, Art Basel eligió Miami Beach como base extranjera hace más de una década, debido a los ricos coleccionistas de Miami que frecuentaban su evento emblemático. Desde entonces, alrededor de una docena de ferias han surgido junto a Art Basel Miami Beach, muy cerca unas de otras –por no mencionar la miríada de fiestas, tiendas pop-up y los cortes de cinta que conforman lo que hoy es la semana de arte de Miami. South Beach no es tanto que se haya transformado como que se ha intensificado: más acicalamiento, más cirugía, más fiestas, más celebridades. El arte contemporáneo parece puesto allí por un diseñador de producción. Dependiendo de cómo uno lo vea, puede ser el mejor o el peor tipo de ruido ambiental.

Mucho se ha escrito sobre Art Basel como un páramo. En un artículo de 2012, titulado "Las ocho peores cosas sobre el mundo del arte", el escritor de moda y "embajador creativo" de Barneys New York, Simon Doonan, encabezó su lista con Art Basel, describiendo sarcásticamente el evento como "pretencioso... con ansias de socializar y posar". Hay un montón de arte en Art Basel, sin duda, pero Doonan se pregunta hasta qué punto añade algo. Como si, en una fiesta cara y multitudinaria, las obras compitieran ruidosamente para llamar la atención, carentes de seriedad y orden temático. No es ni un museo ni una galería, en otras palabras. Los curadores, esas sibilas de confianza del mundo del arte contemporáneo, brillan por su ausencia.

¿O acaso no lo son? Como siempre, anuncios de bares y eventos son remolcados por aviones que sobrevuelan sobre la larga y populosa playa de arena blanca de South Beach. Estoy nadando un día, mirando por encima de las olas y veo un anuncio diferente: "Hans Ulrich Obrist hear us[1]". Me río. Es un alegato tan oscuro –una combinación a sabiendas de untuosidad y lástima. Hans Ulrich Obrist es uno de los principales curadores del mundo, y un par

1 "Hans Ulrich Obrist nos escucha".

de noches antes había asistido a un panel de discusión moderado entre Kanye West y el arquitecto Jacques Herzog. (Obrist llama a ambos, en diferentes grados, amigos). Claramente, Obrist está aquí. ¿Pero por qué?

El culpable del cartel fue el artista canadiense Bill Burns. En los últimos años, Burns ha hecho dibujos, postales, esculturas, acuarelas y maquetas digitales, dirigidos a una variedad de autoridades del mundo del arte. Los trabajos expresan (y parodian) la desesperación y vulnerabilidad que los artistas contemporáneos experimentan al penetrar el universo de directores, curadores y coleccionistas de renombre internacional, que podrían hacer de ellos alguien o bien destruirlos. Una obra de Burns es una propuesta para fijar un gran letrero en el techo de la Tate Modern de Londres con la leyenda "Hans Ulrich Obrist Priez Pour Nous" (en español, "Hans Ulrich Obrist ruega por nosotros"). En Miami, Burns alquila aviones cada día para hacer llamamientos similares, no solo a Obrist, sino a otros curadores poderosos o estrellas, como Hou Hanru y Beatrix Ruf.

Es probable que la multitud de la playa mire con indiferencia los *banners* de Burns. ¿Fuera de Obrist, acaso Burns sabe si alguien que él había llamado por su nombre estuvo realmente presente en Art Basel? "No tengo idea –me dice–. Las ferias son eventos muy grandes, pero están para que las disfruten cierto tipo de personalidades, como ir de compras en Navidad". ¿Qué haría un curador en Art Basel Miami Beach? "Es cierto que los curadores en los últimos doscientos años se han entendido como una especie de función de servicio público. Pero ahora hay una curiosa economía mixta en el mundo del arte. El trabajo de curador, a menudo, en una feria, consiste en persuadir a un coleccionista de comprar algo para un museo –que estoy seguro que, para muchos, no es muy agradable. Artistas, curadores, coleccionistas: todos somos parte de un régimen. Soy parte de él también. También usted lo es".

Después de ver el anuncio de Burns, se me ocurrió que estaba en el campo visual de la carpa fucsia de Untitled, una de las ferias

más nuevas de la semana del arte en Miami, cuya prensa hizo hincapié en la contribución de un curador, Omar López-Chahoud de Brooklyn. López-Chahoud había seleccionado las galerías para Untitled, en algunos casos supervisando la disposición de estands de la feria y las obras. Pero el recurso de Untitled, de hecho, no es nada nuevo. Existe Frieze de Londres y ahora Frieze Nueva York, ambas con un jurado riguroso de selección de sus expositores, con curadores para dirigir "proyectos especiales", como parques de esculturas bajo la tienda. Y el modelo de Frieze es probablemente el de Art Basel, cuyo exdirector, Samuel Keller, impulsó la curaduría como marca de la Feria (en Suiza y en Miami), colaborando con Obrist desde 2000 para lanzar, en principio, una serie de charlas en la Feria Suiza.

Ahora, dentro de los confines estériles y caóticos del centro de convenciones de Miami Beach, hay, por ejemplo, secciones curadas para videos y películas de artista. Los sectores de Art Basel Miami Beach Nova y Positions, el primero pensado para que galeristas muestren nuevas obras, y el segundo, para que galeristas muestren el trabajo de un solo artista, aparentemente no tienen curadores, pero sugieren una "sensibilidad curatorial": obras seleccionadas con criterio y elegantemente dispuestas conceden al visitante una experiencia mucho más cercana a la de una galería o museo. Cuando uno considera (correcta) la idea de Burns de que los curadores también van a las ferias para adquirir arte para sus respectivas instituciones (o, más frecuentemente, como consejeros, gestores y similares para mantener las finanzas de las instituciones), la feria deja de ser un anatema para curadores y pasa a estar perfectamente adaptada a ellos. Ocupan –y cuando no lo hacen, lo informan contundentemente– los dos papeles esenciales de la feria, el del comprador y el de organizador-facilitador.

Si la curaduría está en todas partes, también es cierto que extrañamente está tanto encarnada como desencarnada. El curador ya no es solo una figura del mundo del arte. En el mundo del

arte, un selecto número de curadores como Hans Ulrich Obrist domina sus instituciones, pero también las trascienden, desempeñando sus roles en los medios y la cultura. Fuera del mundo del arte, la curaduría es poderosa, pero también difusa. Hay celebridades que actúan como comisarios no solo para las exposiciones, sino también para *boutiques* y festivales de música. "Curamos" en relación con nosotros mismos, usando el término para referirnos a cualquier cosa que hacemos y consumimos a diario. Los curadores son visibles en muchas maneras probables y poco probables. ¿Acaso estamos presenciando su triunfo final, o un preocupante, fascinante momento de su perdición?

Si bien se puede decir de los profesionales de muchos campos, es particularmente cierto de los curadores que no hay dos que sean exactamente iguales. Lo que es seguro es que no existe otro como Hans Ulrich Obrist, conocido afectuosamente en el mundo del arte por su acrónimo: HUO. Podríamos empezar por citar su inclusión garantizada en la lista de los "poderosos" del mundo del arte, que se han vuelto omnipresentes en los últimos cinco años o casi. Desde 2009 hasta 2013, Obrist, junto con Julia Peyton-Jones –durante algunos años su codirectora en las galerías Serpentine–, hicieron el famoso Top 10 del *ArtReview*, la lista anual de los cien poderosos, iniciada en 2009, y luego, en 2010 y 2012.

Mientras el Top 10 del *ArtReview* se ve interrumpido solo a veces por curadores –Christov-Bakargiev fue N.º 1 en 2012, por su participación en la Documenta–, lo más típico es que esté ocupado por *dealers*, coleccionistas y directores. Si debemos creerle a *ArtReview*, Obrist es casi tan poderoso como Larry Gagosian, el multimillonario "*superdealer*" con galerías en Nueva York, Los Ángeles, Londres, París, Ginebra y Hong Kong.

Y si bien Obrist no es tan rico como Gagosian, su influencia, a pesar, o tal vez debido a su singularidad, es igual de representativa. Nick Paumgarten del *New Yorker* se refirió a Gagosian como

a alguien con "ecosistema propio". Lo mismo se aplica a Obrist. Siendo el curador más famoso del arte contemporáneo, Obrist sienta un notable precedente, actuando como arquetipo para la profesionalización y dominación de este campo.

Ubicuidad y su consiguiente compromiso con la industria constituyen el sello distintivo de Obrist. En mayo de 2013, la web Artspace con base en Nueva York, dirigida al público coleccionista, pone a Obrist en el primer puesto en su lista de "Los 8 supercuradores que hay que conocer", diciendo que es famoso por "estar en todas partes a la vez". Este rasgo es citado recurrentemente por los amigos de Obrist y sus admiradores. Un perfil de Obrist en el blog del galerista del *New York Observer*, también de mayo de 2013, se titula "*Marathon Man*", con el gancho "UBICUIDAD". El escritor M. H. Miller afirma que, "en lo que dura un cigarrillo, una vez vi cómo [Obrist] llegó a una feria en un auto, se precipitó adentro, salió murmurándole a su compañero aquello que lo había impresionado, volvió a subir al auto y se dirigió al siguiente evento, como si fuera una especie de corredor europeo intelectual". El fotógrafo modernista Brassaï, que retrató la vida social parisina, medía su vuelo por las paredes de las exposiciones lo que tardaba en fumar un cigarrillo; en 2010, el cigarrillo puede utilizarse para medir el frenético paso del curador internacional móvil.

Hans Ulrich Obrist nació en Zúrich, Suiza, en 1968, de padres no pertenecientes al mundo del arte, pero su leyenda comienza tempranamente. En una entrevista realizada en diciembre de 2013/enero de 2014 publicada en *Surface*, de la cual es tapa, habla con Paul Holdengräber acerca de sus experiencias formativas. Obrist, quien tiene una memoria prodigiosa, fue atrapado por la vasta biblioteca de la abadía de Saint Gall a la avanzada edad de tres años. Poco después se cruzó con una escultura de Giacometti en la Kunsthaus de Zúrich y siguió "yendo a museos todos los días". A comienzos de los ochenta del siglo pasado, el curador pionero Harald Szeemann estaba en la Kunsthaus de Zúrich, y

Obrist, en aquel entonces adolescente, absorbió su programa de gran influencia, visitando su exposición colectiva *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* cuarenta y una veces. (Obrist lo recuerda "porque (él) las contó"). A los dieciséis años, Obrist ya había visitado todos los museos de Suiza. A los diecisiete, llama en frío al dúo de artistas suizos Fischli/Weiss y les solicita visitar su taller. Accedieron, y ello precipitó otras visitas a talleres: Christian Boltanski en París, a los dieciocho; Gilbert & George y Gerhard Richter en Londres, poco después. Esta fue la génesis de la reputación de Obrist de hiperviajero, con el pase juvenil InterRail que lo llevó por toda Europa. "Estaba en todas partes, todo el tiempo, pero también tenía que producir algo", le cuenta a Ingo Niermann en su libro de 2011, *Everything You Always Wanted to Know About Curating But Were Afraid to Ask*. "Aquellos fueron los años de aprendiz oficial, el Grand Tour europeo". En 1991, a los veintitrés, Obrist cura su primera exposición colectiva en su cocina, mostrando a Fischli/Weiss, Boltanski y otros nombres pertenecientes o que iban a pertenecer a la realeza del mundo del arte.

Habiendo ya formado importantes relaciones de tutoría con el curador Kaspar König, actual director del Museo Ludwig de Colonia, y Suzanne Pagé, actual directora artística de la Fundación Louis Vuitton, Obrist dio comienzo a Migrateurs, un proyecto curatorial para el Museo de Arte Moderno de París (MAMVP) bajo la supervisión de Pagé, directora en aquel momento.

En *Surface*, Samuel Keller recuerda su primer encuentro con Obrist, a mediados de los noventa del siglo pasado: "[Era] un joven alto y pálido que arrastraba su gran bolso, repleto de documentos, por lo general catálogos, corriendo siempre a paso redoblado... Siempre que llegaba a algún lugar, Hans Ulrich ya había llegado primero, veinticuatro horas antes".

Fue por aquella época, en 1993, que Obrist comenzó oficialmente a identificarse a sí mismo como curador, al ritmo que su *curriculum vitae* se volvía una retahíla de exhibiciones, publicaciones y diversos

logros y apariciones. Obrist se desempeñó en el MAMVP como asalariado, curador con mayúscula, de 2000 a 2006. Ocupó su posición actual en la galería Serpentine, con el título de Codirector de Exposiciones y Programación y Director Internacional de Proyectos en 2006. Se puede afirmar que esto marca el principio de su genuina celebridad internacional. Un artículo de Blouin en *ArtInfo* de 2008 se refiere a él como "lo más parecido a un *rockstar* que puede serlo un curador", atribuyéndole ciento cincuenta exhibiciones internacionales desde 1991.

El año 1993 no solo fue aquel en que Obrist oficialmente abrazó su trabajo como *curador*, sino también el año en que oficialmente comenzó a grabar entrevistas, un medio en el cual se ha transformado en una suerte de gurú. En el momento de la publicación de su segundo volumen de entrevistas en 2010, Obrist ya contaba supuestamente con dos mil horas de entrevistas grabadas con varios artistas, arquitectos, realizadores de cine, científicos, historiadores, etc., todo organizado por el apellido del entrevistado. Solo en aquel libro, Obrist entrevistó a sujetos tan diversos como Björk, Doris Lessing y Alejandro Jodorowsky. En *Surface*, la editora Karen Marta se refiere a sus entrevistas como "su pasión divina" y las compara a poemas. Obrist las describe como su refugio, su "jardín secreto".

Más allá de esa confesión, las entrevistas de Obrist constituyen un aspecto colosal y muy público de su trabajo. Su impresionante bibliografía proviene en gran parte de las transcripciones de estas entrevistas: además de las recopilaciones en estos dos volúmenes, hay una serie de entrevistas monográficas más breves a artistas (una extensión de su serie de "Conversaciones de Art Basel"), las cuales suman al día de hoy más de veinte; *A Brief History of Curating* y *A Brief History of New Music*, compendios de entrevistas con importantes curadores y compositores; *Everything You Always Wanted to Know About Curating But Were Afraid to Ask*, un manual de asesoramiento y biografía profesional basado en entrevistas. Prueba de

ello, todas las entrevistas de Obrist publicadas ocupan un espacio considerable.

En 2006, el primer año de Obrist en las galerías Serpentine, comenzó su serie de Maratones; la versión inaugural tuvo lugar alrededor del pabellón diseñado por Rem Koolhaas (cada año, Obrist y Peyton-Jones encargaban a un artista diferente el diseño del pabellón). Esta primera versión, de veinticuatro horas de duración, consistía en entrevistas ininterrumpidas con docenas de figuras de la cultura –David Bailey, Damien Hirst y Ken Loach, entre otros. Obrist continúa organizando diferentes tipos de Maratones cada año. En 2013, el tema fue su proyecto 89plus, coideado con el curador Simon Castets, que destaca artistas jóvenes nacidos luego de 1989. Esencialmente, los Maratones son simposios o salones (un concepto histórico que lo fascina mucho) consecutivos y sin interrupción; lo absurdo y esforzado de la duración hace que sea una *performance* tanto como una cumbre de ideas. Fiel a la naturaleza obsesivo-compulsiva de Obrist, todos los Maratones son grabados y transcriptos.

La dedicación de Obrist a la entrevista y la proliferación de trabajo es una reminiscencia de Andy Warhol. Pero Warhol, el chico que creció en Pittsburgh, hijo de padres checoslovacos de clase trabajadora, creó su Factory en Manhattan como una réplica paradójica, parodia del sistema industrial estadounidense. En aquel descaradamente llamado "estudio", Warhol promovió una serie de proyectos. Sus pruebas de pantalla imitaban las cadenas de montaje de transformación en estrella de la mayoría de los estudios de Hollywood; sus primeros films, aburridos en su concepción, ampliaban las pruebas para interpretar guiones improvisados y, con *Empire* (1964), su film de ocho horas –una única toma fija en cámara lenta del edificio del Empire State– celebra simultáneamente lo moderno cotidiano al tiempo que se burla de la épica hollywoodiana. Como advierte Camille Paglia en su libro *Glittering Images*, las famosas serigrafías de Warhol, que le

permitieron producir obras a un ritmo vertiginoso, utilizaban "un procedimiento comercial para diseños de telas... Menospreciando la autoría, con frecuencia empleaba un sello de goma para firmar sus pinturas, y manifestaba indiferencia ante su destino; eran tan descartables como cualquier otro producto de elaboración estadounidense, es decir, orientado a la obsolescencia". Warhol era lucrativo, pero hacia su trabajo profesaba una actitud característica de lasitud. Tanto se hacía propaganda a sí mismo como también se negaba; el poeta y crítico Tan Lin advierte en la edición de *Cabinet* de otoño de 2001: "El ojo y la boca son dos modos sustitutos de «ser uno mismo», y los dos sustitutos favoritos de Warhol eran su grabador y su cámara". Warhol, el último postmodernista, se transformó en una máquina, una especie de negación nihilista de la autenticidad y la autoría. Su talento artístico eran las ventas, su éxito a costa de su esencia, fuera lo que fuera.

Obrist también hace lo mismo, pero curiosamente, como sucesor de Warhol, es mucho más ingenuo. Si se lo examina, parece el anti-Warhol o uno bizarro. En 2012, la revista *New York* destacó su falta total de apatía: "No está por encima de nada, incluso cuando siempre está detrás de la próxima cosa". Como Warhol, Obrist privilegia la autonegación, pero es de un tipo totalmente diferente. "Aprendí todo de los artistas", dice, y sus temas de entrevista dan cuenta de este sentimiento de humildad y curiosidad. ("Curar siempre sigue al arte, y no a la inversa –si no, sería espantoso"). Samuel Keller lo llama "el mejor amigo del artista"; Klaus Biesenbach, director del PS1 del Museum of Modern Art y curador general del MoMA, lo llama una "máquina de ideas". Al igual que Warhol, Obrist tiene especial fascinación por la memoria, pero no en el sentido de dejarse absorber o desplazar por las mecánicas y dispositivos que lo rodean. El compromiso de Obrist con la memoria es anticuado. A todos sus entrevistados, a todos los artistas con los que trabaja, les brinda, como humilde pero fastuosamente ofrece el orador del Soneto 55 de Shakespeare

a su amada: "el recuerdo vital de tu memoria. / Contra la muerte y toda enemistad". Obrist llama a su proceso en curso de grabación y preservación de entrevistas "una máquina de textos" ("estudiantes de doctorado los transcriben a varias lenguas"), pero el objetivo final, contrariamente al de Warhol, un tonto acaparador obsesionado con la basura, es riguroso, posesivo, archivista. La productividad de Obrist implementa la conducción de la Factory de Warhol al revés. Su meta es preservar. Y entonces, en lugar de los industriales estadounidense de postguerra, el modelo implícito de Obrist, aunque relacionado, es anterior: los puritanos estadounidenses y su proverbial ética del trabajo. El título de uno de sus libros, *dontstopdontstopdontstopdontstop* (*noparesnoparesnoparesnopares*), es como un sermón puritano tomado de un dadaísta (por ejemplo, "las manos ociosas son el juguete del diablo"). El título de su famosa serie de exposiciones, *Do it* (*¡Hazlo!*) también recuerda a un sermón. Desde 1993 (aquel año, de nuevo), *Do it* consiste en una serie de instrucciones para exposiciones escritas por gente famosa con quien Obrist se encontró. Su énfasis en textos didácticos o pedagógicos como base para la acción, aunque antojadizo, también sugiere a los puritanos, conocidos por su devoción a la escritura de la "Palabra de Dios".

La tensa relación de Obrist con el sueño del mismo modo es puritana. El film de Warhol *Sleep* de 1993 nos proporciona el contrapunto ideal; esta obra de cinco horas de duración, precursora de *Empire*, retrata el sueño del poeta John Giorno. Eso es todo. En este antifilm, el sueño es el antitema: un olvido que evoca la muerte, una de las obsesiones de Warhol. Una vez más, la mirada de su cámara demostraba su nihilismo, su celebración de inactividad. Giorno es ocioso, y Warhol, aunque aspiraba a una toma estática, se vio forzado, debido a limitaciones técnicas, a trabajar con una cámara Wind-up e implementar una edición bastante compleja. En este sentido, tanto Warhol como su audiencia se transforman en testigos cautivos de la ausencia, y el film se

vuelve un adorable, accidentalmente atareado elogio de la inactividad, que frustra los valores tradicionales estadounidenses de la industria. Por cierto, Giorno, según cuenta la leyenda, era el único, de quienes Warhol conocía, que dormía largamente, dada la prevalencia, en aquel entonces, de los "*uppers*"[2] de moda del círculo de Warhol.

Obrist, si bien es suizo, es más estadounidense. Irónicamente para un suizo, mantenía una relación antagónica con el reloj y el tiempo (porque nunca es suficiente para él), y por ende, con el sueño. "Para mí, dormir es un accidente", le dice a Ingo Niermann en *Everything You Always Wanted to Know About Curating But Were Afraid to Ask*, "porque realmente no quiero dormir, pero aun así me derrota todos los días". En varias entrevistas, Obrist reitera su lucha con la necesidad que tiene el cuerpo de descansar. Esto también corresponde a comienzos de los noventa del siglo pasado, cuando despega su carrera. Un persistente compromiso con los viajes es uno de los métodos de los que Obrist se vale para derrotar el reloj. Como advierte el editor en jefe de *W*, Stefano Tonchi, siempre está en una zona horaria diferente, y de alguna manera también lo está "en su propia zona. No hay forma de decir dónde está, porque no tiene zona horaria".

En su guerra contra el sueño, Obrist examinó los precedentes culturales. El novelista francés, Honoré de Balzac, legendariamente tomaba una taza de café tras otra todos los días para mantener su productividad, y el joven Obrist también trataba de emularlo. "Estaba tomando cincuenta cafés por día", le cuenta a Niermann. "[Pero] en un momento dado, simplemente lo dejé". (Niermann agrega que Balzac pudo haber muerto de su adicción al café, y Obrist se lamenta que el novelista era "relativamente joven" y que fue "una manera triste de irse"). Luego de Balzac, Obrist adoptó una variación de "el ritmo de Da Vinci", que fue tomado como

2 Se mantenían "up", gracias al consumo de estimulantes y anfetaminas. (N. del T.)

ejemplo luego de la muerte del artista: dormía cincuenta minutos cada tres horas. Esto era un éxito (sostiene que sus primeros libros fueron escritos de este modo), pero, en 2006, luego de obtener su puesto en la Serpentine, que requería horas regulares de oficina, paró. Ahora, tal como cuenta en un video de su website Nowness de enero de 2014, siempre se despierta muy temprano y nunca se acuesta más allá de medianoche. En sus inicios en la Serpentine, Obrist cofundó el Brutally Early Club, un salón madrugador que tiene como uno de sus miembros a otra artista de la *performance*, adicta al trabajo, como lo es Marina Abramović.

Al igual que Abramović, el compromiso de Obrist con no parar de trabajar y dormir lo menos posible no solo tiene su aspecto puritano, sino también una asociación con las celebridades estadounidenses. El video de Obrist de Nowness, *Morning ritual*, muestra al curador con un rompevientos azul luego de su corrida matutina en Hyde Park, salpicado de sol, etéreo, donde están ubicadas las galerías Serpentine, mientras su voz relata, como tantas veces, su intento de conquistar el sueño durante toda una vida. La consiguiente propaganda exalta su actividad, y lo cita cuando se refiere a que el parque es la "extensión" de su escritorio y que él todavía encuentra tiempo para leer por lo menos un libro al día (en el video, dice: "no puedo vivir sin comprar un libro cada día"). El video retrata un inconfundible estilo de vida porno: una versión de la fantasía estilizada y desinfectada de lo que podríamos hacer o ser, que reposa en compulsiones consumistas, y que nos dan placer, precisamente porque sabemos que esos ideales están fuera de alcance. La exmodelo Martha Stewart es la actual reina del estilo de vida porno, pero este tiene una rica tradición en celebridades estadounidenses, desde memorias, al estilo del viejo Hollywood, como *My way of life* (1971), de Joan Crawford, repleto de consejos sadomasoquistas como "nunca deje que su marido la vea mientras hace ejercicio" hasta blogs como GOOP, el de Gwyneth Paltrow, que con frecuencia recibe burlas por sus ridículos relatos de la virtuosa

vida doméstica y profesional de una estrella. Un típico dictamen de GOOP: "¡23:29 ahora, agotada y con ganas de volver a hacer todo de nuevo mañana!".

En 2013, Obrist publicó un libro titulado *Think like clouds* (*Pensar como nubes*), una colección de sus garabatos que sugiere que, aun cuando no está trabajando de manera consciente, está trabajando. Diseñado por el artista y editor Paul Chan, la cubierta subraya la ubicuidad de Obrist, con versiones digitalizadas de la cabeza del curador en un diseño realizado con proliferación de puntos. En el interior, hay más de doscientas páginas de garabatos de Obrist, acumulados a lo largo de casi quince años de actividad. En su introducción, Chan señala que, como es típico de los garabatos, Obrist garabatea durante sus entrevistas, o antes y durante una charla pública que lo pone nervioso. (Chan llama a esto "una forma de anotación pública"). El papel utilizado por Obrist transmite algo: *mails* impresos, itinerarios de conferencias, papelería de hotel –todos dan cuenta de un ritmo frenético, incesante, global. En este ensayo, Michael Diers escribe que "los garabatos de Obrist son atractivos y piden ser *mirados* tanto como leídos", posicionándolos como potenciales obras de arte. Pero también señala que, cada vez más, garabatear es "una herramienta del entrenamiento creativo en programas de capacitación para directores". Todo el libro evoca a Sunni Brown, quien asombrosamente proviene del ambiente corporativo y, como autoridad del garabateo, ha escrito dos libros sobre el tema y ha realizado numerosos seminarios internacionales. En su página web, ella llama a sus seguidores "Revolucionarios del garabato" que "ponen el DO en Doodle[3]". Profesando siempre ser una inspiración más que un modelo impermeable, Obrist, como Brown, ha conseguido que otras personas sigan su ejemplo. Su popular cuenta de Instagram consiste en tomas de notas sobre Post-it y otros restos de garabatos de varias personalidades de la cultura.

3 Juego de palabras a partir de "do" (hacer) y "Doodle" (garabatear). (N. del T.)

En 2010, Abramović apareció en un video, producido y dirigido por Klaus Biesenbach, para marcar el lanzamiento del segundo volumen de las entrevistas de Obrist. En este video retrato de Obrist, ella comienza sosteniendo un cartel donde puede leerse:

El curador está presente
El artista está ausente.

Ella lleva las gafas de marco de plástico transparente que son marca registrada de Obrist, como sugiriendo que, durante ese video, ella es él, o que de alguna manera la había poseído. Ella procede a decirnos poco a poco que "Hans Ulrich es... veloz... insomne... inquieto... curioso... enciclopédico... aventurero... obsesionado... poseído... arte... Olímpico... monótono... corredor... volcánico... huracanado... alucinante... sorprendente... sin límites... amante del arte... sobremedicado... [etcétera]"; repite la lista más rápido, y cada vez más rápido, hasta que se convierte en un galimatías. Ella puede estar provocando a Obrist, que a todas luces es un amigo, o dar voz directa a las preocupaciones de muchos artistas por el fenómeno de los curadores estrella como Obrist. Si el curador está presente, ¿está el artista necesariamente ausente, es decir, frustrado y negado?

Sin embargo, lo más importante es la alianza. Es como si Obrist fuera la otra mitad del binario de Abramović, un doble al modo de Dostoievski. Mucho se puede hacer con esto. Tanto Abramović como Obrist provienen de campos marginados, pero relativamente nuevos (arte de la *performance* y la curaduría conceptual, respectivamente). Ambos parecen haberse convertido en caricaturas de celebridades del mundo del arte, cuya característica distintiva se ve reflejada en una actividad constante para legitimar sus respectivos campos. Por su parte, Abramović, en los últimos años, se ha dedicado a su propio "método" de arte de la *performance*, impartido

en un Instituto establecido en Hudson, Nueva York, pero también temporalmente en varios lugares, vía satélite, alrededor del mundo. Hay una paranoia de profesionalismo aquí: un hiper- o acelerado deseo de poner una práctica creativa efímera en "valor" y "trabajo" con el fin de asegurar su estatus y su canonización. Para Abramović y Obrist, esta dedicación a la permanencia tiene algo de parodia totalitaria con elenco distópico. El Instituto de Abramović es una clínica y es burocrático, sus empleados también visten batas blancas de laboratorio; Obrist es cofundador de la Agencia de Proyectos no Realizados, un archivo de ideas no realizadas y posiblemente un juego en la Agencia de Seguridad Nacional, cuyo objetivo también es la recolección de datos. (Obrist cuenta a Julian Assange entre sus muchos entrevistados). El peligro, como observó el escritor Thomas Micchelli en un artículo de 2012 para el blog de arte HyperAllergic, es que la impermanencia, al ser combatida con tanta agresividad, paradójicamente puede ser convocada. O eso, o ocurre una castración severa. "[Abramović] se niega a aceptar... la finalidad –escribe Micchelli– y se propone reciclar un modo fugaz de la experiencia, aunque sucedáneo, hasta el infinito".

Como curador, Obrist parece haber sido tanto un ejemplo totalizador del arte contemporáneo como una anomalía, por su ambición, que siempre lo tiene con un pie fuera de la puerta. "Coqueteó con dejar el mundo del arte desde mediados de los noventa, tal vez por la arquitectura –dice Niermann–. Fue todo demasiado constrictivo; pero como [el artista] Carsten Höller una vez me dijo: «es el lugar menos malo». Y así es cómo estos puentes entre disciplinas llegaron a ser: curo arte, curo ciencia, arquitectura, urbanismo".

Obrist puede ser el curador más poderoso del mundo, pero también podría representar el final del juego de la disciplina: *après lui, le déluge*. Como con Abramović, sus intentos de asegurar sus propios –además de existir, complementariamente– legados, lo que él llama "la protesta contra el olvido", podrían constituir

un elaborado sarcófago, de los cuales luego pueden existir solo pálidas imitaciones. Como la tipificación del momento curatorial, Obrist puede ser su precursor natural. Citando al artista Philippe Parreno: "Creo que [Hans Ulrich Obrist] es uno de los pocos grandes curadores de hoy –o el último".

Parte 1
Valor

No podemos saber quién organizó la primera exposición de arte. Más difícil aún es proponer una teleología de la curaduría, como se conoce popularmente: cualquier acuerdo o edición de cosas, generalmente culturales. La disposición y la edición, al igual que el sexo y el apetito, son comunes todavía, pero sus expresiones son de lo más variadas. Son parte de lo que somos y siempre lo han sido. Los generalistas de mediados del siglo xx se referían a esto con frecuencia. El escritor de arte británico Kenneth Clark definió el coleccionar como "una función biológica, relacionada con nuestros apetitos físicos" (pensemos en la selección natural).

Sociólogos, antropólogos y etnólogos contemporáneos de Clark, que buscaron patrones estructurales a través de diferentes culturas, argumentaron algo similar. En su estudio de 1962 *La Pensée sauvage*, el etnólogo francés Claude Lévi-Strauss adelantó una visión compleja de la creación de cultura, destacando el término de Bellas Artes *bricolage*, un concepto no muy diferente de lo que entendemos actualmente como curaduría. (Una floristería actual en Austin, Texas, se llama Bricolage Curated Florals). Patrick Wilcken, en *Claude Lévi-Strauss: The Poet in the Laboratory*, aclara la teoría de Lévi-Strauss del bricolaje: "Examinando su entorno, [sociedades prealfabetizadas] observó, experimentó, categorizó y teorizó, utilizando un tipo de ciencia de forma libre. Combinaron y recombinaron materiales naturales en artefactos culturales –mitos, rituales, sistemas sociales– como artistas que improvisan con minucias y ahí termina su estudio". El *bricoleur* Lévi-Straussiano es, según Wilcken, "un arreglador, un improvisador que trabaja con lo que

tiene a mano, apresurando soluciones a los problemas prácticos y estéticos. *La pensée sauvage* –flujo de libre pensamiento– era una especie de bricolaje cognitivo que se esforzaba por la satisfacción intelectual y estética". El *bricoleur* es alguien que trata de planificar, resolver o crear.

En su ensayo "The Bias of the World" ("El sesgo del mundo"), el escritor de arte David Levi Strauss (ninguna relación con Claude), antes profesor en uno de los programas de estudios curatoriales más preeminentes del mundo en el Bard College en Hudson, Nueva York, también reconoce al curador como *bricoleur*. Pero él comienza su análisis del curador observando el origen de la palabra, un ejercicio revelador acerca del papel contradictorio, paradójico del curador contemporáneo. El uso de *curador* se remonta al Imperio romano, en el cual *curatores* eran los burócratas responsables de distintos departamentos relacionados con obras públicas. (Los *curatores viarum*, por ejemplo, eran los responsables de supervisar los caminos). La raíz de la palabra en latín es *cura*, significa "cuidado"; *curatore* significa, esencialmente, "custodio". El título de curador fue utilizado no solo para los burócratas, sino para tipos de guardias o tutores bajo ley romana, que eran designados para menores o para aquellos con quienes estaban celebrando contratos, para asegurar a ambas partes del litigio posterior, debido a la inexperiencia del menor. Los curadores también podían ser nombrados como cuidadores y asesores para aquellos considerados *prodigus*, o pródigos (es decir, a quienes se les prueba que están malgastando su sucesión o herencia), y para los locos. Uno tampoco debería menospreciar al *procurador* romano, a menudo miembro de la clase ecuestre y nombrado para supervisar las provincias periféricas. Poncio Pilato, el hombre que condenó a Cristo a morir en la Cruz, es referido en la Biblia como un procurador, aunque en otras publicaciones se le da el título de prefecto.

Hacia la Edad Media, la Iglesia cristiana se había apropiado del término. La escritora Erin Kissane señala que el *English*

Oxford Dictionary data el término a través del poema del siglo XIV de William Langland *Piers Plowman*: "curatores" son párrocos, "llamados a saber y aliviar a sus feligreses". David Levi Strauss deduce con razón que los primeros papeles de curadores constituyen así este doble deber romano medieval, una mezcla curiosa de burócrata y sacerdote, una división entre "derecho" y "fe" –no muy diferente del curador contemporáneo dentro de importantes instituciones de arte, que, suponemos, quiere hacer que el público crea en el arte y los artistas, y también quiere funcionar con éxito dentro de la maquinaria política del museo o galería, relacionándose con los directores, los donantes y la administración, y a veces, conseguir obras para préstamo o compra.

Existen sugerencias peyorativas para sumar a la interpretación de Levi Strauss. El curador romano, y especialmente el procurador, era un agente –algunos podrían argumentar una herramienta– del Estado. Una persona de rango, el curador estaba, de todos modos, a merced de quienes se hallaban por encima de él. Poncio Pilato es el ejemplo obvio del procurador romano "adulador", enviado a una colonia lejana (en su caso, Judea) para hacer valer el poder de sus superiores. En el Evangelio, Pilato es reacio a condenar a Cristo. Dependiendo de la fuente que se consulte, la decisión de Pilato de crucificar a Cristo se debió a la presión del sanedrín judío, que afirmó que Cristo estaba cuestionando la ley judía, o, como el sanedrín mismo argumentó para fortalecer su caso, incumpliendo las leyes impositivas romanas. En este último sentido, el procurador romano Pilato es poco más que un glorificado recaudador de impuestos. Uno podría deducir que el procurador es superfluo, solo un "cuidador" nominal. En *Vidas de los doce Césares*, el historiador romano Suetonio se refiere a los procuradores un par de veces, siempre con la implicación de que sus títulos representan peldaños políticos. De la codicia del emperador Vespasiano, Suetonio escribe: "fue el que avanzó más vorazmente sobre los procuradores de los puestos más altos, con el

fin de apretarlos después de que hubieran adquirido gran riqueza. Se decía comúnmente «haberlos utilizado como esponjas», porque era su práctica, como se dice, que los mojaba cuando estaban secos y los estrujaba cuando estaban húmedos".

El cura medieval es una posición que perdura en la Iglesia en forma variada hasta nuestros días. El título de cura no es simbólico u honorífico como el curador romano o como podría serlo un procurador; el cura desempeña importantes funciones dentro de la jerarquía del clero –es lo que por lo general conocemos como el sacerdote de la parroquia. Dicha figura es responsable de la "cura de almas", un concepto arraigado en el tratado *Liber Regulae Pastoralis* del Papa Gregorio I, en el siglo VI, comúnmente traducido en inglés como *Pastoral Care* (en español, *Regla pastoral*), que describe el papel del clero y define la "cura de almas" como el ejercicio del deber del sacerdote dentro de su distrito asignado. A los curadores contemporáneos, cuyas funciones y responsabilidades a menudo les pueden parecer oscuras y espinosas, pueden llegar a resultarles divertido que también se esperaba del cura o sacerdote de la parroquia que se desempeñara en una serie de tareas, desde recitar sermones hasta cuidar a los enfermos. La etimología del término, y el significado del latín *cura*, pueden ser usados aquí. Según el *Oxford English Dictionary*, "cura" tenía tres sentidos principales: "cuidado, preocupación y responsabilidad"; "cura de almas" es engañoso, ya que el sacerdote cura o párroco realmente no cura almas, *per se*, sino que las cuida. El *Oxford* señala que solo en inglés antiguo *cura* desarrolla su sentido médico de curación. Cuidar no es necesariamente curar; el primero sugiere atención, el segundo, una capacidad más poderosa para transformar.

El estereotipo del sacerdote cura o párroco ha sido durante mucho tiempo el de un hombre humilde, trabajador, necesitado y a veces obsequioso. La expresión "huevo del cura" procede de una tira de 1895, de George du Maurier, titulada "Verdadera humildad", en la satírica revista británica *Punch*. Un cura, joven, delgado y jorobado, está sentado en un restaurante con un obispo, su superior, quien le dice que le han servido un huevo malo. El cura responde: "¡Oh, no, mi Señor, le aseguro que sus partes son excelentes!". El cura de Du Maurier, deseoso por agradar, puede provocar cosquillas a los curadores contemporáneos descontentos, que se sienten presionados para responder a directores, administradores y otros artistas, y asegurarles que las colecciones y exposiciones arriesgadas o controvertidas son realmente excelentes. El curador es alguien que insiste en el valor, y que hace que exista, o no, realmente.

Y así es que los dos primeros conocimientos de un *curador* que David Levi Strauss identifica –el romano y el medieval clerical– indican dependencia y capacidad de respuesta, en lugar de la acción directa y la organización. Esto tiene mucho sentido cuando empezamos a pensar en el curador en el contexto del museo o colección, una identidad que comienza a tomar forma alrededor del siglo XVI. El curador cuida los objetos, y el foco está puesto en los objetos, no en el curador. La historia del curador, de hecho, puede ser vista como la de sumisiones sucesivas: a las instituciones, a los objetos, a los artistas, al público, a los mercados. El fenómeno del curador autónomo, que podría decirse que comenzó su breve mandato en la década de los sesenta del siglo pasado, en tándem con el movimiento de arte conceptual, es por lo tanto fugaz, extraño, paradójico. Incluso Obrist –su fama, laboriosidad y personaje público caricaturizado, un esforzado y profesionalizado embellecimiento del curador de la década de los sesenta– depende de otros para hacer lo que hace. En su esmero por tratar de darse valor y poder, el curador, tal vez, protesta demasiado. Ningún curador es una isla.

Dicho esto, el curador, tal como lo conocemos, surge con un giro de autonomía, mediante el concepto vital de experto: una muestra de gusto o experiencia que otorga una independencia estilizada para el acto de cuidar y montar. En sus inicios, "curador"

fue probablemente un título fortuito, pero, sin embargo, según el escritor Anthony Gardner, después del Renacimiento, cobró una "dimensión escolar y artística". Robert Hooke, un rival de Sir Isaac Newton en la Inglaterra de la restauración y curador de experimentos de la Royal Society de Londres, ofrece un ejemplo fascinante. Hooke, que entre otras cosas fue pionero en la visualización de la imagen microscópica, como curador de la Royal Society fue responsable de organizar demostraciones semanales del material del Repositorio de la Sociedad: un tesoro de ejemplares que, según Sean Riley Silver: "fue impulsado por un gran objetivo institucional, un intento por realizar la sociedad académica ideal imaginada por Francis Bacon". Idealmente, el Repositorio debía tener "uno de todo" (esta noción platónica de la amplia colección invadió los primeros museos, que fueron muy atestados, a menudo con copias o falsificaciones de objetos inalcanzables). Las muestras de Hooke, que lo pusieron en el papel de intermediario entre el Repositorio, privado y lleno de cosas, y la audiencia pública de la Sociedad, eran "experimentos" teatralizados que mostraban y explicaban sus muchas maravillas. Hooke el curador fue tanto dependiente como independiente. Su mente brillante, como curador de experimentos, se manifestaba en la exhibición, aunque estaba limitado a lo que el contenido del Repositorio podía mostrar. Sus experimentos estaban al servicio de la Sociedad, para aumentar su valor y el de los objetos del depósito. Silver señala que algunos relatos sugieren que el excesivo tiempo que Hooke pasaba en el Repositorio arruinó su salud, un ejemplo del erudito de la temprana Ilustración que entregó todo su ser a los objetos y a su significado intelectual.

El Repositorio de la Royal Society sonará familiar a los estudiantes de historia del arte, que lo reconocerán como un ejemplo del Gabinete de Curiosidades o del alemán *Kunstkammer* o *Wunderkammer*. Estos son los principales precursores occidentales de los museos, sus creadores-guardianes, precursores de

los curadores contemporáneos, ecléctica mezcla de aficionados y profesionales, comprometidos con el conocimiento y el cuidado de los objetos. (Curioso y curador comparten la misma raíz latina, *cura*, que en latín connota "custodia y tener interés en algo"). Los gabinetes eran cuartos, que típicamente pertenecían a la realeza, a los aristócratas y ricos mercaderes, y que, al igual que el Repositorio de la Royal Society, albergaban objetos varios de importancia, desde religiosos hasta geológicos. En muchos aspectos, los gabinetes eran endémicos de su tiempo, que vio un ferviente interés en la exploración colonial, así como en la investigación humanista-científica, y por lo tanto, en el deseo de albergar y catalogar los objetos de tales emprendimientos. Algunos curadores de los gabinetes también eran sus propietarios, mientras que otros eran contratados por sus propietarios. El gabinete del médico irlandés y Secretario de la Royal Society Hans Sloane, que contenía una gran variedad de antigüedades y objetos de historia natural, fue legado al Estado y se convirtió en la base para el British Museum. Muchos curadores de gabinete tenían una idiosincrasia llamativa y estaban muy ocupados, y en ellos, los curadores contemporáneos, como Obrist, encuentran su precedente. Athanasius Kircher, por ejemplo, un sacerdote jesuita alemán e intelectual excéntrico del siglo XVII, fue el autor de la linterna mágica, una forma temprana del cine, y aconsejó al famoso escultor y arquitecto Gian Lorenzo Bernini en la construcción de la "Fuente de los Cuatro Ríos" en Roma, quizás el primer ejemplo de una colaboración entre artista y curador.

El Gabinete de Curiosidades podría parecer un período temprano de libertad para el curador, aunque existía una marcada subordinación a los objetos y a la persona que era dueño de ellos, reflejada en el carácter exclusivo de los armarios, que no eran comúnmente abiertos al público. Sin embargo, el curador ocupaba un lugar de importancia dentro del gabinete, que para muchos propietarios era microcósmico, un mini-Edén sobre el cual mantenían un dominio exclusivo, con su

curador como una especie de Adán. La calidad multidisciplinaria del Renacimiento y el academicismo de la Ilustración temprana también resulta atractiva para la mente curatorial contemporánea, junto con el Gabinete de Curiosidades, convertido en una renovada obsesión por la combinación de diferentes medios, caja de sorpresas del mundo del arte contemporáneo. (Para no decir nada de la Internet, extraordinaria *Wunderkammer* digital). En 2008, una exposición colectiva en el MoMA de Nueva York fue llamada *Wunderkammer* e incluyó a artistas como Louise Bourgeois y Odilon Redon; *Cabinet*, una revista de arte que ha existido desde el año 2000, parece directamente inspirada en la *Wunderkammer*; la declaración de su misión es "fomentar una nueva cultura de la curiosidad".

El Gabinete de Curiosidades podría también ser aliado del concepto de *ready-made*, todavía tan popular en las prácticas artísticas actuales y forjado en el siglo XX por Marcel Duchamp con su exposición de los objetos industriales mundanos, incluyendo palas, y el famoso orinal invertido. (Duchamp también se "*Wunderkammer*" a sí mismo con una serie de *boîtes-en-valise*, especie de museos contenidos en valijas con su obra). Sin embargo, la presentación de objetos como un acto creativo y formal, con consciencia de los espectadores, no definiría el museo emergente de los siglos XVIII y XIX, que, como los Gabinetes de Curiosidades, era desordenado y no muy accesible. En cambio, corresponderá a aquellos como Duchamp –cohortes precedentes y sucesivas de artistas de vanguardia, de finales del siglo XIX y mediados del siglo XX– modernizar los conceptos de exposición y conservación.

Según la mayoría de los relatos, el curador del museo de los siglos XVIII y XIX no difiere mucho de un agente independiente. El fallecido Edward F. Fry, curador asociado en el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York a fines de los años sesenta y principios de los setenta del siglo pasado, describió al curador del

museo naciente como una herramienta del Estado, ya que muchas colecciones de museos, en particular la del Museo del Louvre en París, se desarrollaron por la agitación política y el imperialismo. Al igual que el Gabinete de Curiosidades, el Museo del Louvre, inaugurado en 1793, fue inevitablemente simbólico, una parte literal del cuerpo político. Temprano en su existencia, después de la Revolución Francesa, se convirtió en el punto estratégico para los objetivos didácticos de la República emergente, y más tarde, con Napoleón, se transformó en un "museo universal" propagandista que albergaba los botines de guerra. Su curador –designado por el emperador–, el expornógrafo Dominique Vivant Denon, presidió, en palabras del erudito y galerista Karsten Schubert: "la más grande colección de museo que haya existido alguna vez" (aunque fuera robada). Denon era indiscutiblemente carismático, sin embargo, su tarea primordial era catalogar y cuidar este botín.

Poco después de Waterloo, los británicos adoptaron un modelo similar con el British Museum. Las salas de exposiciones fueron ordenadas cronológicamente, pero sin clasificar y abarrotadas. En palabras de Schubert: "el curador simplemente prevé visitantes a su propia imagen". Esta imagen no era dinámica, sino pedante, conservadora y burocrática; el curador era similar a un bibliotecario o un académico. "Los museos presentaron a sus maestros políticos como depositarios de la cultura mundial –escribe Schubert–. En efecto, el museo se convirtió en el sirviente del imperialismo".

Al mismo tiempo, alrededor de mediados del siglo XIX, el salón alcanzó su cima. Los salones y similares, incluyendo exposiciones universales y la exposición anual de la Royal Academy de Londres, son ejemplos tempranos de las exposiciones basadas en la selección que ahora son estándar en el mundo del arte. Muy popular, presidido por un jurado y fondo académico –en reacción deliberada al mercado comercial del arte, que también se desarrollaba vigorosamente por aquella época–, el Salón de París, originalmente

anual o bianual, exhibía solo a los miembros aceptados en la Real Academia de Pintura y Escultura, pero, después de la Revolución, se abrió también a los no miembros. A mediados del siglo XIX, el Salón de París se trasladó del Museo del Louvre al Palais de l'Industrie en los Champs-Élysées, una exposición de tipo comercial que presagiaba las ferias de arte de la actualidad. Pero para esa época, el salón ya no desdeñó el aspecto comercial. Su catálogo había publicado, por ejemplo, información de contacto de artistas para que los compradores pudieran ubicarlos.

La rebelión de los artistas en contra del Salón es ya legendaria y ha sido debidamente romantizada por la historia del arte. La historia cuenta que el salón era una fuerza asfixiante contra la cual lucharon los artistas más innovadores de la época, pero eso es engañoso. Los jurados del Salón eran inconsistentes, aceptaban a algunos artistas en algunos años, y luego los rechazaban en otros. La venta masiva de artistas que hoy se consideran importantes era poco frecuente, y la autonomía del mercado era tan vital para los artistas rebeldes como la autonomía estética. En 1855, por ejemplo, Gustave Courbet instaló a su costo el Pabellón del Realismo cerca del Salón porque, a pesar de que el jurado había seleccionado diez de sus cuadros, su obra *El taller del pintor* había sido considerada demasiado grande. (En 2014, en el suplemento de la revista *Mousse*, sobre artistas-curadores, la curadora y escritora Elena Filipovic describió aquella movida como "un show unipersonal y emprendedor"). El año 1863 fue crucial, porque tuvo lugar el primer *Salon des Refusés*, también conocido como *Exposition Des Ouvrages non Admis*[4]. Esta fue una exposición en el extremo opuesto de la del jurado en el *Palais de l'Industrie*, una en que a los artistas que habían sido rechazados por el caprichoso dictamen de aquel año, que había admitido solamente el treinta por ciento de los solicitantes, se les dio la oportunidad de mostrar. Napoleón III fue el promotor, tal vez el curador: en una disposición como

4 Salón de los rechazados. Exposición de obras no admitidas.

corresponde a un gobernante en un cuento de hadas, les ofreció a artistas una oportunidad de exponer para que el público pudiera juzgar su valor. Muchos rechazaron a los Refusés –ser mostrado ahí, después de todo, era el equivalente a ser ridiculizado en la carrera artística–, pero los protomodernistas como James McNeill Whistler y Édouard Manet no lo fueron. La famosa pintura revolucionaria, *Le déjeuner sur l'herbe*, de Manet, fue una de las piezas en el Salon des Refusés.

Luego del Salon des Refusés, empezaron a proliferar las exposiciones impulsadas por artistas. No había ningún curador nominal aquí –los mismos artistas curaban, un paso valiente para la época, complementando un enfoque nuevo personal, directo, colaborativo y, a veces, crudo para hacer el trabajo, y en oposición a la Academia, con estudios y prácticas establecidas que se habían convertido en norma. Las exposiciones de París llevadas a cabo por los impresionistas en la década de los setenta y los ochenta del siglo XIX, como las del colectivo Societé Anonyme, ocurrían durante el salón; la primera, en 1874, se llevó a cabo en el estudio del fotógrafo Nadar. Las exposiciones pueden verse como las precursoras de lo que ahora se llaman espacios artísticos autogestionados, pero no estaban divorciados del mercado. El emergente *dealer* desempeñó un papel. Fundamentalmente, la Societé Anonyme, siguiendo a la Royal Academy (e individuos vociferantes como Courbet), rechazó la práctica del salón de obras "por las nubes": colgar cuadros en una constelación muy densa en las paredes, con las obras consideradas menos importantes ubicadas en lugares más oscuros. En cambio, los trabajos fueron organizados en dos filas bien definidas, mejor destacadas, y siendo más fáciles de apreciar y vender. Las exposiciones de la Societé Anonyme continuarían en casas íntimas o estudios similares a las exposiciones previas de las subastas actuales y fijarían la etapa para otros grupos de artistas que forjaron los mercados alternativos y sistemas de patrocinadores para sí mismos, como el grupo Nabis,

de fines del siglo XIX, también con base en París, que circulaba entre un grupo de intelectuales judíos ricos que los exhibía en sus salones y oficinas.

Las tácticas de artistas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX en la exhibición de obras para enfatizar el valor ideológico y comercial no pueden desvincularse del concepto de la vanguardia. El término, desde el significado militar de vanguardia (el segmento preliminar de un ejército que avanza), fue probablemente usado en el contexto de arte en 1910, por el periódico de derecha *Daily Telegraph* de Londres. Como advierte el historiador del arte Paul Wood, 1910 también fue el año que el artista crítico Roger Fry, otro progenitor del curador contemporáneo, celebró su polémico *show* postimpresionista en Londres con Gauguin, Seurat y otros. Estas y otras exposiciones fueron llamadas "*avant-garde*", pero como subraya Wood, no en un buen sentido, sobre todo, no en la Inglaterra de principios de siglo, cuando la política francesa y el arte todavía tenían una "connotación de insurrección e inestabilidad".

Sin embargo, es la novedad la que verdaderamente caracteriza cualquier expresión de *avant-garde*, infatuando tanto a la izquierda como a la derecha en la era moderna, desde industriales hasta artistas. El famoso lema del poeta imagista Ezra Pound era "*Make it new*", y un entendimiento popular de la *avant-garde* como difícil o experimental podría por error elidir este aspecto crucial del término. (Desde luego, uno puede pensar en trabajos difíciles o experimentales que no son necesariamente nuevos o terriblemente chocantes). Y nuevo, entonces, aunque por su naturaleza resulte un desafío, también puede connotar mejora, refinamiento e innovación. De esta manera, exposiciones impulsadas por artistas, incluyendo revisiones en el diseño de exposición iniciado por los impresionistas, buscaban mejorar, perfeccionar e innovar en el entendimiento público y del coleccionismo de lo que fue y podría ser el arte como concepto y mercancía. El deseo era por sobre

todo privilegiar al arte para salvar el arte, incluso a menudo redefiniéndolo. Interrumpir o confundir el *establishment* era secundario, para algunos, un objetivo distante. Y así fue que el compromiso de vanguardia con lo novedoso consistía en aumentar el valor de una obra de arte en todos los niveles, incluyendo el comercial, y sobre todo, otorgándole valor formal y conceptual. Esto está muy cerca de lo que ahora entendemos como una tarea esencialmente curatorial. Como cualquiera que haya ido a un museo contemporáneo o galería podrá atestiguar, si un objeto está sobre una base, colgado a una pared blanca o colocado en una vitrina de plexiglás, estamos mucho más propensos a verlos de otra forma y contemplarlo como arte.

No es sorprendente, entonces, que muchas exposiciones de artistas de la vanguardia de principios del siglo XX se manifestaran abiertamente opuestas a los museos tal como habían llegado a ser conocidos en el siglo XIX: polvorientos, apolillados, con mohoso y oscuro amontonamiento de objetos del *statu quo* de un valor inestimable, pero sin etiquetar, a resguardo del público y del nuevo y moderno entendimiento del progreso del arte y su valor. Los futuristas italianos presumidos, arrogantes, que personifican un aspecto particularmente contrario a la vanguardia, detestaban los museos. En su manifiesto de 1909, F. T. Marinetti compara los museos con los cementerios. (La iconoclasia de los futuristas pronto se convirtió en aliada de las sensibilidades fascistas de Benito Mussolini, una política vanguardista por excelencia). Mientras en apariencia inocente, la denigración de los futuristas de los museos junto a su defensa de la nueva tecnología potencialmente violenta, como el automóvil, que Marinetti describe como "más hermoso que la *Victoria de Samotracia* [la popularmente conocida *Victoria alada* del Museo del Louvre]", fue una provocación importante a las instituciones del arte de la época. Si los museos querían ser relevantes, tenían que ser como el automóvil. Tenían que ser excitantes. De alguna manera, debían convertirse

en vanguardia. Fueron las nuevas prácticas de diseño industrial e interiorismo –disciplinas vanguardistas obsesionadas con la novedad y también inherentes a lo curatorial– las que ayudarían a los museos a hacer exactamente esto.

Es una ironía encantadora para los interesados en el desarrollo de la moderna curaduría institucional que, veinticinco años después del manifiesto futurista (*sic*), en 1936, el director inaugural y curador del MoMA, Alfred H. Barr Jr., puso un molde de yeso de *Victoria alada* junto a la pieza futurista *Formas únicas de continuidad en el espacio*, del escultor Umberto Boccioni, para la exposición cubismo y arte abstracto. El gesto, por parte del pionero de la curaduría institucional, tiene un impacto multiplicador. En primer lugar, actúa como un comentario irónico sobre la práctica curatorial de los siglos XVIII y XIX de tener réplicas ordinarias de yeso para llenar agujeros en colecciones, las cuales a menudo eran estatuas grecorromanas. (Esto todavía se aprecia en la abundancia *kitsch* en el Victoria and Albert Museum de Londres). Es más, la acción representó la triunfante asimilación de Barr de la vanguardia, algo que muchos artistas de vanguardia creían imposible. En un comentario ahora considerado apócrifo, pero que sin embargo es pertinente, Gertrude Stein reaccionó a la apertura del Museo de Arte Moderno bromeando: "se puede ser un museo, o se puede ser moderno, pero no se puede ser ambos". Barr demostró que esto era falso, edificando el MoMA en sintonía con ideas vanguardistas.

Socialmente, y a juzgar por las fotografías, Barr parecía un portavoz improbable de la vanguardia. Hijo de un pastor presbiteriano y finalmente académico en Princeton y Harvard, siendo bastante joven se conectó muy bien con los historiadores del arte y filántropos. En 1929, a la edad de veintisiete años, Barr fue nombrado director del nuevo MoMA por Paul J. Sachs, relacionado con los Goldman Sachs de la dinastía de los bancos, quien lo aprobó junto con un Comité que incluía a la fundadora del

MoMA, Abby Rockefeller, esposa de John D., y a A. Conger Goodyear. Barr llegó a ser reconocido por su sagaz habilidad para organizar y conectar. Fue muy aficionado a la pionera escuela de arte alemana Bauhaus, que visitó poco antes de su nombramiento en el MoMA, y era, por consiguiente, amigo de arquitectos, desde Walter Gropius de la Bauhaus hasta el estadounidense Philip Johnson, cofundador del popular Estilo Internacional de mediados de siglo que fue inspirado por la filosofía de la Bauhaus y un hombre que no tardó en involucrarse íntimamente con la programación del MoMA. Es famoso el diagrama de Barr que conecta todos los "ismos" de la vanguardia moderna con sobriedad y clara fluidez, lo que sugiere que su mente se comportó como un museo. Una fotografía icónica de Barr de 1967 lo muestra delante de la escultura *Gibraltar* (1936) de Alexander Calder. Por entonces canoso y calvo, Barr posa con un largo abrigo junto a la escultura, que es una interpretación humilde, abstracta de la roca del mismo nombre, como si estuviera al lado de un espejo. Agudo y cautivador, la fotografía sugiere la férrea determinación de Barr, su orgullo por sus logros, eclipsado por su ferviente admiración por el arte que tan incansablemente abogó.

Como Mary Anne Staniszewski indica tan brillantemente en su estudio fundamental del MoMA, *The Power of Display* (*El poder de la exhibición*), Barr no solo acuñó el diseño contemporáneo de exposición, incluido el concepto del cubo blanco, sino también la idea del curador contemporáneo que está críticamente informado acerca de todo lo que hacen los artistas. Impulsando fuertemente los préstamos a Europa, colaborando con artistas –y de hecho, tomando sus ideas–, incentivando muestras colectivas y mezclando obras de arte de diferentes épocas y culturas para ilustrar la influencia y el tema, Barr demostró que el museo podía ser tan emocionante como el fetichizado automóvil de los futuristas. Él también probó que el museo podía ser tanto una máquina como un templo para las máquinas, influyendo en su visualización,

incluso en su fabricación. En 1951, en efecto, MoMA, bajo los auspicios de Johnson, inauguró *Ocho Automóviles*, una exposición de autos.

Alfred H. Barr Jr. recibía el estímulo de los artistas, pero no se fascinó por ninguno, a diferencia de algunos de los curadores que vendrían después de él. Comparable a los jefes de los antiguos estudios de producción de Hollywood, Barr importaba ideas y personas de Europa y Rusia: los estilos de exhibir del cambio de siglo, minimalista, limpio, blanco, propio del director-curador del Museo de Berlín Wilhelm von Bode y el de casas de artistas europeos en auge; el diseño de la exposición geométrica del constructivista ruso El Lissitzky; la metodología de la Bauhaus, incluyendo programas de conferencia, carteles y explicaciones para las obras (el arquitecto Mies van der Rohe, que había sido director de la Bauhaus, era un colaborador clave de Barr). Como los productores de Hollywood, Barr siempre agregaba y asimilaba ideas europeas, sin nunca dejarlas demasiado tal cual eran, sino creando un brebaje muy estadounidense.

La capacidad de impartir valor era de suma importancia. La misión del MoMA fue articular lo moderno a través de las disciplinas, las regiones e incluso el tiempo. La predilección de Barr por el minimalismo en exposición –su firma era exhibir pinturas simétricamente en una línea neta horizontal de la altura de los ojos, sobre paredes tapizadas en un *beige* claro monacal– otorgaba al conjunto un aire formalista. Staniszewski escribe convincentemente acerca del desarrollo concurrente de exposición de artículos por menor, y de la influencia mutua entre minoristas estadounidenses y el MoMA. Las tiendas del siglo XIX estaban, escribe Staniszweski, tan desordenadas y abarrotadas como el museo de la misma época. Las muestras de "Objetos Útiles" de Barr, por ejemplo, a partir de la década de los treinta del siglo pasado, exhiben los bienes de consumo de precio razonable como ejemplares de diseño industrial accesible y sofisticado. Puesto en

el contexto de Barr y sus colegas, en espacios elegantes y aerodinámicos, todo parecía valioso, significativo y moderno. En este sentido, Duchamp inventó el *ready-made*, pero fue Barr quien más sabiamente se lo había apropiado y entendido su atractivo.

Barr va a encarnar el modelo del curador-director institucional hasta la década de los sesenta, una época que, como pronto veremos, estuvo marcada por el abrazo prolífico de la vanguardia y, paralelamente, por el curador independiente y su creciente fijación romántica. En 1959, la exposición *New American Painting* del MoMA –con expresionistas abstractos como Jackson Pollock y Mark Rothko– fue enviada al extranjero, como una última afirmación imperialista de Barr por arrebatar el proyecto moderno de Europa. Ya no es ningún secreto que el expresionismo abstracto fue promovido encubiertamente por la Agencia Central de Inteligencia como un contraataque cultural de la Guerra Fría. (Por la década de los cincuenta, el arte en Rusia se había orientado hacia el realismo aprobado por el estado socialista, a años luz de la experimentación modernista de la década de los diez, frente al expresionismo abstracto estadounidense como una metonimia para la libertad y la oportunidad). Cabe destacar también, que, en el comunicado de prensa para la itinerancia de la exposición, Elizabeth Bliss Parkinson, presidenta del Consejo Internacional del MoMA, señaló que "la muestra fue organizada en respuesta a reiteradas solicitudes de las instituciones europeas". La exposición, influenciada en todos los sentidos por las innovaciones de los artistas, ahora era una mercancía; el curador-director, un probado importador-exportador, que seguía las reglas de la oferta y la demanda.

Antes de la proliferación de curadores, hubo proliferación de artistas. Esto realmente comenzó en la década de los sesenta y de los setenta, cuando la vanguardia experimentó una aceleración vertiginosa, debido principalmente a la economía después de la

guerra en Occidente junto con la maduración de los *baby boomers*, que abrazaron la bohemia y la experimentación en masa en formas sin precedentes. La abstracción postpictórica, pintura del campo de color, op art, arte pop, arte acción, arte *performance*, arte de la tierra, videoarte: se presentó una fantasiosa letanía (*Seussian litany*) de movimientos artísticos, y, si existiera, el diagrama de flujo de Barr para representarlos se vería bastante tupido. En 1975, esos movimientos eran ridiculizados por Tom Wolfe en *La palabra pintada*, que reconoció que, efectivamente, en los comienzos del siglo xx hubo una graciosa sucesión sonora de "ismos" ("fauvismo, futurismo, cubismo, expresionismo, orfismo, suprematismo, vorticismo"), pero todos "compartían la misma premisa", es decir, el formalismo o el "arte por el arte". En contraste, los movimientos de la década de los sesenta y de los setenta vieron una fracturación intencional, que generalmente favoreció lo que se conoce ahora como conceptualismo. Wolfe describe, con llamativa consternación, el aborrecimiento aparente del objeto en estos movimientos, en los cuales la idea (concepto) triunfa sobre el objeto (forma). *La palabra pintada* de Wolfe podría ser una respuesta a lo que hoy se considera el principal texto crítico del momento conceptualista, una antología publicada en 1973, dos años antes del ensayo de Wolfe: *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico, de 1966 a 1972*. Reúne lo más destacado del trabajo conceptualista; fue editado y anotado por una de las primeras curadoras a la manera contemporánea, Lucy Lippard.

Arte desmaterializado, o conceptualismo, es el supuesto contrario de fetichismo formalista-modernista, una reacción contra lo que Barr hizo con el MoMA. La vanguardia modernista terminó, inesperadamente para muchos, en la mayor institucionalización y mercantilización de la obra de arte. Pero la vanguardia siguió buscando nuevas ideas y, someramente, aquellas más radicales. Se desprende que el proyecto siguiente nuevo de vanguardia sería, después de que el objeto mismo se agotó, esta desmaterialización: quitando

la objetualidad del objeto para llegar a la esencia vanguardista de creatividad e ideas, y para evitar que el arte sea consumido y empaquetado por la burguesía.

Este extraño, retórico y sin duda ilógico movimiento del arte alejado del objeto, efectuado por la misma burguesía y, por tanto, en muchos sentidos un absurdo proyecto directamente tomado de Swift, claramente fue interpretado de diferentes maneras. Algunos querían poner fin total a la idea del arte basada en la clase-, ocio- y diversión- que existía desde el Renacimiento, creando, como Carl Andre lo hizo con una línea de fardos de heno en Vermont, obras que "se van a romper y desaparecen poco a poco... [que] nunca [entren] en el estado de la propiedad". Eva Hesse, Mel Bochner y otros, en actos conexos de desmaterialización, interpretaron objetos libremente, construyéndolos con medios efímeros, obsoletos o naturales. Algunos querían revivir la intangible y hasta espiritual idea del arte creativo. El popular libro de Yoko Ono, *Grapefruit*, al igual que las series contemporáneas de las exposiciones de Lucy Lippard basadas en instrucciones para proyectos de artistas escritas en fichas (las instrucciones en el arte eran una tendencia en aquella época), contienen directivas poéticas que hacían que la desmaterialización no pareciera terrible, sino hermosa; las instrucciones mismas constituyen un exquisito poema: "Lienzo ligero o cualquier pintura acabada con un cigarrillo en cualquier momento para cualquier longitud del tiempo. Vean el movimiento del humo. La pintura termina cuando toda la tela o la pintura han desaparecido".

Fue durante este concentrado cuestionamiento tanto de las instituciones de arte como de lo que albergaban, que, irónicamente, los curadores, esas figuras aplicadas, históricamente intrínsecas a estas cosas, experimentaron una renovación. Llegaron ambos a ser prominentes y, eventualmente, románticos. En este momento crucial, el curador, que ocupaba una posición de custodia o cuidador, es suplantado por el de conocedor; o más

bien, la tutela se transforma en conocimiento. Los curadores ya no solo se ocupaban de la tierra, sino que la cuidaban, organizaban y transformaban en paisaje. Esto surgió de una necesidad real: en la década de los sesenta y los setenta, el mundo del arte cada vez más anhelaba una figura que otorgara sentido a las cosas, para actuar como defensor de una escena de arte cada vez más obtusa, faccionalista. Demasiados artistas, demasiados movimientos, demasiadas obras en demasiadas muestras, demasiada discusión: ¿quién se encargaría de analizarlos? La nueva posición del curador implicaba tareas de cabecilla, traductor, diplomático, mediador, guardia. Era un trabajo de tiempo completo y totalmente nuevo.

Sin embargo, no es tan simple como para decir que el curador logró un ascenso veloz, en especials, no profesionalmente. En el despertar del conceptualismo, ascendieron todo tipo de entidades de no-exposición, de no-artista. Llegada la década de los noventa, se aglutinarían en el rol del curador y vería la luz el momento curacionista. Hasta entonces, la crítica, las publicaciones de Bellas Artes y el *dealer* también desempeñaban papeles cruciales en el análisis y la elaboración del desconcertante compromiso del mundo del arte de la desmaterialización. Estos también serían, como era de esperar, papeles asumidos por artistas, quienes, en este período de incipiente multidisciplinariedad, con ganas de probar nuevos enfoques, se apropiaron de la maquinaria del mundo del arte y se confundieron las nociones fijas de quién se suponía que hacía qué tarea. Los primeros curadores contemporáneos no eran del todo atípicos, pero estaban entrenados en diferentes campos. (Claro que no había programas de estudios curatoriales en aquel entonces). Jean Leering, director de Stedelijk Van Abbemuseum de Eindhoven, de 1964 a 1973, fue entrenado como ingeniero arquitectónico; el importante curador de California Walter Hopps, descrito por Obrist como un "iconoclasta mercurial" comenzó como agente de músicos de *jazz*; Seth Siegelaub, extraordinario autor del conceptualismo en Nueva York, comenzó como

plomero, y cuando abandonó el mundo del arte en 1972, continuó haciendo un trabajo curatorial más tradicional, dedicado a la catalogación y a fundar un centro de investigación enfocado en los textiles.

Y aparece entonces Harald Szeemann –probablemente el curador más discutido y romántico de la época. El reconocido curador actual Jens Hoffmann lo llama "el padre de la curaduría moderna, o curaduría creativa, si se quiere". Szeemann comenzó en el teatro como escenógrafo y actor. Otro curador actual, Daniel Birnbaum, en su elogio de Szeemann, en 2005, en *Artforum*, describe con humor el último esfuerzo teatral de Szeemann como una "producción unipersonal egomaníaca de *Urfaust* en 1956 (sí, Szeemann interpretó todos los roles)". Esta naturaleza controladora de Szeemann, generalmente orientada hacia fines creativos, explica tanto su mitología como su controversia. Prefiriendo describirse a sí mismo como un *Ausstellungsmacher* (hacedor de exposiciones) en lugar de un curador –una nomenclatura actualizada con acierto, que desafortunadamente nunca se arraigó del todo–, Szeemann convertiría el curador, en palabras de Birnbaum, en "una especie de artista... un meta-artista, pensador utópico o incluso chamán". Físicamente, él se asemejó más a un artista que al muy caballero director de museo Barr, con su característica barba, el pelo alborotado y camisas con cuello suelto, parcialmente desabrochadas.

Szeemann se hizo un nombre en la Kunsthalle de Berna en Suiza, lo que sugiere que dichas instituciones artísticas no eran completamente hostiles a las intervenciones de estos curadores nuevos o hacedores de exposiciones. (La Kunsthalle es un tipo de institución europea sin colección, centrada en el artista, generalmente apoyada por fondos del gobierno y muchas veces dirigida en parte por artistas; la dedicación de la Kunsthalle para la exhibición de arte contemporáneo y vanguardista y su burocratización en forma de publicaciones, coloquios, divulgación, eventos para recaudar fondos, etc., se refleja en la gran mayoría de los museos

hoy). *Vive en tu cabeza: Cuando las actitudes devienen forma* (1969) fue la muestra de Szeemann que constituyó el quiebre y ahora es canonizada y muy discutida en el mundo del arte contemporáneo. Lo que hizo Szeemann no era único: varias muestras como *Actitudes* –en las que el arte conceptual fue manejado conceptualmente, transformando el espacio en el que se expuso–, se iban sucediendo internacionalmente en el mismo tiempo. Pero junto con su proyecto para convertir la Kunsthalle de Berna en una especie de laboratorio o taller de artista –y lo que vino después, particularmente su co-curaduría de Documenta 5 en 1972–, *Actitudes* sigue siendo un hito. Conceptualistas europeos que pronto serían famosos como Joseph Beuys fueron incluidos en el programa, así como los miembros de la escena de Nueva York, abarcando a Walter De Maria, Fred Sandback y otros.

Uno podría hablar eternamente de *Actitudes*, y lo que del mundo del arte contemporáneo tiene: su reputación frente a sus realidades, sus problemas frente a sus triunfos. En última instancia, discutirlo abre las tensiones y los triunfos que rodean al curador contemporáneo. Como un microcosmos, es un evento sorprendentemente predictivo. Por ejemplo, la muestra, junto con otras exposiciones conceptualistas montadas por Lippard, Siegelaub, Hopps y otros, demuestra de nuevo cómo el curador era una figura elegida: una suerte de pastor, incluso el alquimista, de una escena de autodispersión. (La idea del curador como alquimista persiste fuertemente en el momento curacionista; en 2007, el crítico Jerry Saltz publicó un artículo sobre la 52 Bienal de Venecia, llamado "La alquimia de curar"). En su estudio *La cultura de curar y la curaduría de la(s) cultura(s)*, Paul O'Neill discute cómo muestras como *Actitudes* requieren de los artistas para responder al espacio de exhibición. En lugar de Barr y su MoMA, que trata todos los objetos con el mismo tipo de elegante uniformidad (bases, vitrinas, colgado de modo horizontal a la altura de los ojos), *Actitudes*, o al menos su utópica esperanza, hizo

que los artistas intervinieran espacialmente. Algunas piezas de la muestra fueron: Lawrence Weiner picó un cuadrado en el yeso en una pared; Michael Heizer rompió el concreto en la vereda de enfrente del edificio; Alain Jacquet expuso su sistema de cableado. La renegada interpretación vanguardista de estas "acciones" es que, en la terminología de Siegelaub, "desmitificaron" las condiciones de exposición, desmontando el espacio de la galería o museo.

Pero el curador prueba que este no es exactamente el caso. Como agente de estos actos, tanto en el sentido de ser un representante, pero, con mayor fuerza, de ser un catalizador, el curador sigue siendo central, magnético. La conexión de Szeemann con el proceso como espectáculo, algo que él toma de sus antecedentes en el teatro, unió estilísticamente a artistas que parecían opuestos a la noción de estilo.

Cuando las actitudes devienen forma fue patrocinada por el productor de cigarrillos Philip Morris. Llamar a esto informativo, lo que muchos en el mundo del arte contemporáneo hacen, puede actuar como su propia forma de desmitificación. Pero pensarlo únicamente de esta manera es fácil. En primer lugar, hay que reconocer que fue durante este tiempo que surgieron más empresas y patrocinadores para mantener a flote el conceptualismo. Considerar a Szeemann un traidor, y luego ver un reconocimiento del patrocinio de Philip Morris como un mero ejemplo de los huesos corporativos que apuntalan el mundo del arte, no es tan esclarecedor. Uno encuentra significación más compleja, una fascinante superposición de motivación entre el curador y el patrocinador, en el catálogo de la exposición de *Cuando las actitudes devienen forma*. Una breve nota introductoria de John A. Murphy, presidente de Philip Morris Europa, enfatiza las conexiones entre el mundo de los negocios y la práctica vanguardista:

> Los trabajos reunidos para esta exposición han sido agrupados por muchos observadores de la escena del arte bajo el título

> "nuevo arte". En Philip Morris creemos que es apropiado que participemos para acercar estos trabajos a la atención del público; hay un elemento clave en este "nuevo arte" que tiene su contrapartida en el mundo de los negocios. Ese elemento es la innovación, sin la cual sería imposible avanzar en cualquier segmento de la sociedad. Igual que el artista se esfuerza por mejorar su interpretación y conceptos a través de la innovación, la entidad comercial se esfuerza por mejorar su producto o servicio a través de la experimentación con materiales y nuevos métodos. Nuestra búsqueda constante de una nueva y mejor manera para realizar y producir es similar a los cuestionamientos de los artistas cuyas obras están representadas aquí.

Uno podría decir que la interpretación de Murphy de *Actitudes* es definitivamente modernista en el sentimiento: una obsesión por la "innovación" a través de "nuevos métodos y materiales". Sin embargo, la asociación de "nuevo" con "mejor" está redactada dentro de "realizar" y "producir". Es como si Murphy hubiera convertido lo moderno en postmoderno, aceptando que el atributo definitivo de desmaterialización del conceptualismo sigue siendo un impulso para generar objetos o mercancías. Muchos artistas implicados en *Actitudes* probablemente se burlaron de esto; Szeemann mismo se encargaría de gestionar más medios no convencionales de financiación de futuras exposiciones. Sin embargo, Szeemann dijo de Philip Morris (y del RRPP de la firma Ruder Finn, que se asoció con él como patrocinador); "me ofrecieron dinero y total libertad". Hay más de una pista de lo que sería una tarea común de los curadores contemporáneos: asegurar fondos y duplicar la apuesta con los que están fuera del mundo del arte, quienes necesariamente no entienden completamente la compleja premisa de un trabajo o una exposición. Y volvemos a la exposición "empresarial" de Courbet fuera del Salón. Es en el momento conceptual que los artistas comienzan a depositar su

confianza en los curadores como gestores. Es en esta instancia de diversificación que, de hecho, la industria del arte contemporáneo se diversifica hasta el punto de que requiere una posición fresca (o renovada). El curador debe entender la vanguardia: estética y comercialmente, combinando los dos para convertir algo que es nuevo, y por lo tanto vulnerable, a algo que es poco menos que invencible. El curador guía la vanguardia: no haciendo, sino dando forma a lo nuevo.

De esta manera, la declaración de Murphy articula el residuo de comercialización modernista que se aferraba al conceptualismo a través del curador. Como *dealer*-curador, Seth Siegelaub amplía la promoción de los tempranos *dealer*-curadores de vanguardia en América del Norte y Europa, tales como Paul Durand-Ruel, quien representó a muchos impresionistas, y Alfred Stieglitz, pionero de la fotografía antigua. O'Neill escribe acerca de la manera en que Siegelaub tuvo que trabajar para que las obras que seleccionaba y, de hecho, promovía, como la serie de *Gas inerte*, de Robert Barry, que implicó la liberación de gas en la atmósfera, fueran "palpables". Siegelaub lo hizo mediante la producción de un póster invitación desplegable, básico pero elegante; de alguna manera, un paso atrás del conceptualismo al minimalismo, en el que la estética se articula más bien de forma clásica. Estas invitaciones, precursoras de las invitaciones a exposiciones impecablemente diseñadas de la década de los ochenta y de los noventa, se han convertido, como muchas publicaciones de este período, en costosos artefactos históricos. Como explica O'Neill, Siegelaub también extrajo anuncios basados en texto de *Artforum* para el artista Douglas Huebler, que pasaron a formar parte de su arte. Se lee: "Este anuncio en ¼ (4½" x 4¾") de página, que aparece en la edición de noviembre de 1968 de la revista *Artforum*, en la página 8, en la esquina inferior izquierda, es una forma de documentación para la exposición de noviembre de 1968 de DOUGLAS HUEBLER". Esto presagiaría anuncios de artistas en *Artforum* en la década de

los setenta y los ochenta, como aquel famoso de 1974 de Lynda Benglis con una foto de ella desnuda, con gafas de sol, sosteniendo un consolador en su entrepierna.

La confusión entre artista y curador caracteriza el momento conceptualista –todos los roles del mundo del arte atravesaron una reorganización deliberada, alegre–, pero no siempre fue algo amistoso. Los artistas eran hostiles al poderoso Harald Szeemann en más de una ocasión. Aunque no fue invitado a participar en *Actitudes*, el artista francés Daniel Buren hubiera querido hacerlo. Dos artistas de la muestra le ofrecieron espacio, pero en su lugar coloca sus característicos pósteres a rayas alrededor de Berna y la policía lo detiene por la instalación de obras en la propiedad pública. El curador se estaba convirtiendo en una fuerza de apoyo, especialmente con el respaldo de una institución. Podría organizar el tipo de rebelión que era apropiado solamente en su galería con laboratorio. En una revista *Artforum* de 1972, relativa a Documenta 5, el crítico de arte británico Lawrence Alloway afirma que un grupo de artistas mujeres de Nueva York sintió que Szeemann las había ignorado, y después de quejarse y pedirle que las contactara, realmente no pasó nada. Más conocido es el manifiesto (extraña pero apropiadamente una forma modernista) firmado por varios artistas, incluyendo Donald Judd y Sol LeWitt, que acusa a Szeemann y sus co-curadores de presentar su trabajo en secciones temáticas sin consentimiento de los artistas. Alloway también observa que el artista de Land Art, Robert Smithson, escribió más tarde en una carta abierta a la revista *Flash Art*: "no quiero participar en exposiciones internacionales que no consulten conmigo el trabajo que quiero mostrar". En *The Curator's Egg*, Karsten Schubert señala que Judd: "durante casi cuatro décadas de su carrera... [adquirió] una reputación temible de defensor intransigente de su arte, reprendiendo siempre a curadores, coleccionistas y *dealers* por ser ciegos ante lo que su escultura requería para poder existir".

Estas protestas resultan extrañas y risibles hoy en día, dado que, al curador de eventos internacionales tan prestigiosos como Documenta y la Bienal de Venecia, le ha sido concedido tal poder y autonomía, y hay tantos artistas compitiendo para ser exhibidos, que muchos artistas no pueden, a la luz de sus frágiles carreras, permitirse el lujo de tener tantos principios. Aún, la pregunta persiste en el siglo XXI: ¿Cuáles son las dimensiones morales del curador que se convierte en un creador al usar el trabajo de otros artistas como materia prima? La romantización del curador desempeña un papel integral en esta consulta. La liberación del curador en este momento conceptualista, su transición de cuidador a conocedor, generó a una persona que podría ser tan intimidante como vertebrador y bondadoso. En un panel de marzo de 2013 en el Museo de Arte Contemporáneo de Detroit sobre la "Respuesta a la exposición" de Jens Hoffmann a *Actitudes*, descaradamente titulada "Cuando las actitudes devienen forma devienen actitudes", la galerista Susanne Hilberry recuerda a Sam Wagstaff, famoso curador, empresario y amante del fotógrafo Robert Mapplethorpe: "[él] tenía una respuesta muy intuitiva, emocional ante el trabajo. La forma en que apreciaba las cosas era... casi impredecible. Estuvo dando vueltas con un volumen de poemas de Yeats y un libro de refranes de Logan Pearsall Smith... Él era la combinación de alguien informal elegante, y de quien quizás, cuando uno hablaba con él por primera vez, no pensaría que tenía el tipo de conocimiento e interés en el nuevo arte [que sí lo tenía]". El curador-conocedor te mantiene a la expectativa. Desmitificando la exposición y la creación artística, y luego volviéndola a mistificar en nuevos términos, el curador se mistifica a sí mismo, convirtiéndose en seductor e irritante en igual medida.

El curador es una condición de lo contemporáneo. La proliferación de ideas y trabajos en la década de los sesenta y los setenta

fue nada comparada con la de la década de los ochenta. Fue en esta década que lo que ahora llamamos "mundo del arte" [*the artworld*], un término atribuido al crítico Arthur Danto en la década de los sesenta, surgió de lleno. Dice el crítico Jed Perl acerca de la década de los ochenta en Nueva York: "El tamaño de la escena del arte se había ampliado tan dramáticamente, y gran parte de la expansión sumaba tan poco para el nivel general de calidad, que si bien era, por cierto, tan buena la labor en la década de los ochenta como lo había sido en la década de los cincuenta, ahora era imposible para cualquiera, salvo para el más asiduo frecuentador de galerías, detectar a los artistas que realmente estaban trabajando, siguiendo puntos de vista personales". Según el erudito Bruce Altshuler, en 1949 hubo solo unas veinte galerías de arte contemporáneo estadounidenses, de las cuales alrededor de una docena contaba con coleccionistas que invertían en "obra avanzada"; en cambio, hubo aproximadamente mil novecientas exposiciones individuales en Nueva York solo en la temporada 1984-1985. En un artículo de *Financial Times* de 2014, el escritor Harald Falckenberg cita una afirmación de que se vendió más arte en la década de los ochenta que "en todos los siglos anteriores juntos".

Se desprende que el mundo del arte de la década de los ochenta en Estados Unidos privilegió no al curador, sino al *dealer* y, en realidad, al crítico. El crítico de arte puede haber sido elevado a una autoridad en la época modernista, alrededor de mediados de siglo, como lo tipifica el expresionismo abstracto, exaltando a Clement Greenberg, pero fue en la década de los ochenta cuando surgió el consumismo cultural, acompañado por un exceso de escritura cultural. Nutridos y cultos semanarios alternativos, cuyo prototipo era el *Village Voice*, aparecieron por la década de los noventa en cada centro urbano importante, con redactores capaces de ganarse la vida con su oficio. Roger Ebert y Peter Travers siguieron el ejemplo de la década de los setenta de Pauline Kael en crítica cinematográfica; Greil Marcus y Kurt Loder siguieron el ejemplo

de la década de los setenta de Lester Bangs, Dave Marsh y Robert Christgau en crítica musical. Nunca ha habido una manera de cuantificar o probar la influencia de un crítico en un medio o su éxito, pero es innegable que muchos críticos de este tiempo eran poderosos, temidos y odiados. La canción "Kill Yr Idols" de Sonic Youth, de 1983, comienza: "no sé por qué / quieres impresionar a Christgau".

Esto demuestra que los pocos críticos que seguían trabajando y eran reconocidos en el mundo del arte ya estaban ocupados y tenían autoridad en la década de los ochenta. Peter Schjeldahl, ahora en el *New Yorker*, trabajó en el *Village Voice* durante una década. Roberta Smith comenzó en el *Voice* y en 1986 se cambió al *New York Times*, donde permanece. Además, proliferaron revistas intelectuales de las artes visuales, como la influyente, aliada de la vanguardia, *October*, fundada en 1976 por las excolaboradoras de *Artforum*, Rosalind Krauss y Annette Michelson. También aparecieron o ampliaron alternativas orientadas al comercio para *Artforum*: *Art Monthly* fue fundada en 1976; *Flash Art*, que había comenzado desde la década de los sesenta, abrió su oficina de Nueva York en 1980, bajo la dirección editorial del que pronto sería un magnate, Jeffrey Deitch; *Modern Painters* fue fundada en 1987; *Art in America*, que había estado desde 1913, se reinicia bajo la dirección editorial de Elizabeth C. Baker en 1974.

Como señala el historiador y teórico de arte Beti Žerovc, la crítica, actuando de la mano del *dealer*, cada vez más popular y exitoso, era tan influyente durante aquel tiempo que "los estudios del sistema artístico publicados en la década de los ochenta, que de otro modo podrían ser excelentes, hoy parecen desactualizados". La gestión del curador de la vanguardia en la década de los sesenta y los setenta se había convertido en un negocio de pleno derecho, uno de los cuales los curadores actuales, que siempre han tendido a considerar sus actividades como al margen del mercantilismo, se cohibieron. Podría decirse que, en la década de los ochenta,

hubo una división renovada del mundo del arte occidental entre Estados Unidos y Europa. Una erupción de nuevos regímenes conservadores estaban afectando las instituciones en ambos lados del Atlántico, pero en Europa, mediante las experiencias del joven Hans Ulrich Obrist en lugares como la Kunsthalle de Zúrich, donde Szeemann había terminado después de separarse agriamente de la Kunsthalle de Berna y buscaba trabajo independiente, más fondos públicos fueron invertidos en la cultura. En muchos aspectos, el curador contemporáneo, un invento muy europeo, queda en espera durante este tiempo.

En Estados Unidos, bajo Ronald Reagan, las instituciones padecieron, aunque la demanda de arte era proporcional a la economía. Las orgías de éxito de los comerciantes de Wall Street en la década de los ochenta fueron una especie de expresión del impulso de la vanguardia inherente en el capitalismo estadounidense: adquisiciones apalancadas fueron una de las maneras en que Wall Street estaba siendo novedoso. Avanzando hacia el milenio, la economía seguiría teniendo mucho en común con las vanguardias y sus embajadores curatoriales, con comerciantes tratando de corroborar y cosificar nociones complejas, pasajeras de préstamos e inversiones.

En la década de los ochenta en Nueva York, como los precios de las obras de arte ascendieron en proporción a la economía en auge, los *dealers* irrumpieron para asegurar a los coleccionistas –ahora interesados en obras no solo por estética o filantropía, sino por el estatus e incluso como una inversión– que lo que estaban pagando valía la pena. Los galeristas habían crecido en el mundo del arte junto a la vanguardia. Cuando la pintura estadounidense despegó en la década de los cincuenta, *dealers* como Betty Parsons, Ileana Sonnabend, Leo Castelli, Sidney Janis y Paula Cooper sustentaban a los artistas como parientes ricos; esta relación filial sería más adelante, pero en la mayoría de los casos, no lo era todavía

cumplida por el curador. Una nueva generación de la década de los ochenta de galeristas, entre ellos Mary Boone, Larry Gagosian, Barbara Gladstone, Marian Goodman y Janelle Reiring y Helene Winer (de Metro Pictures) eran tenaces y astutos. Reiring y Winer, a la manera de los curadores de la década de los sesenta, que desmitificaban y luego volvían a mistificar el arte, desarrollaron un cuerpo de artistas que se conocería como la *Pictures Generation*, figuras de arte post-pop como Cindy Sherman, Richard Longo y Barbara Kruger, cuyos brillantes trabajos basados en la fotografía actuaron como una crítica ideológica al exceso consumista de la década de los ochenta, pero que también resultaron complementarios, en la mente de los coleccionistas y publicistas de referencia que los cooptaron. Otros galeristas –como la famosa Boone– se convirtieron en curadores de pintores, desarrollando cuerpos estables de figuras, sobre todo masculinas, de personalidad arrogante, neorromántica. En el próspero mundo del arte del Nueva York de la década de los ochenta, el galerista era quien dictaminaba quién estaba adentro y quién afuera. El valor incitaba al valor para crear obras que alcanzaban notoriedad simplemente porque eran caras.

Cuando la economía estadounidense entró en una recesión a principios de los años noventa, y el mercado del arte experimentó una indiscutible caída devastadora, en la primavera de 1990, los galeristas dieron muestra de sus estrategias de vanguardia para enfocar las ventas. La materialización de Siegelaub de los gases de Robert Barry por medio de invitaciones bellamente diseñadas podría, en este contexto, compararse con Boone, que establecía listas de espera para los artistas más demandados, cuyos detractores afirmaron que provocaba inflación, elevando los precios de obras aún no realizadas. Pervirtiendo y reelaborando las tácticas de Siegelaub, Boone asumió promover arte inexistente.

Los *dealers* seguirían siendo figuras importantes en la década de los noventa y más allá: Charles Saatchi, que coleccionaba desde la década de los sesenta, dio prominencia a artistas británicos jóvenes:

Damien Hirst, entre ellos; el poderoso *dealer* de este momento tiene base en Nueva York y es David Zwirner. Pero ya nunca más galeristas y críticos de arte ocuparían la posición oligárquica en la toma de decisiones como lo hicieron en la década de los ochenta. En aquella década, el valor de una obra de arte podía cuantificarse fácilmente por el mercado y la prensa. En la década de los noventa, dispersa y débil, sin embargo, el curador contemporáneo adquirió una posición más sólida como principal criterio de valor.

El curador "poderoso" o "estrella" de la década de los noventa estaba, por lo tanto, asociado a la incertidumbre institucional y al ataque. Los gobiernos occidentales de derecha de la década de los ochenta, especialmente en los Estados Unidos y Gran Bretaña, realizaron drásticos recortes a las artes o, cuando no, cuestionaron abiertamente la legitimidad del tal financiación. Endémica es la relación antagónica hacia el Fondo Nacional para las Artes definida durante el mandato de Reagan. Intentó abolir el organismo cuando asumió el cargo por primera vez en 1981, pero no logró obtener suficiente apoyo del Congreso. En 1989, el Fondo Nacional para las Artes fue sometido a escrutinio público por su apoyo a artistas como el fotógrafo homoerótico Robert Mapplethorpe y Andrés Serrano, cuya obra *Piss Christ* muestra un crucifijo sumergido en orina. En 1990, varios artistas de *performance* fueron enviados a los Tribunales (y ganaron) cuando becas del NEA[5] fueron nerviosamente vetadas por su director, John Frohnmayer. El debate se continuó entre los años 1990 y 2000, con políticos de derecha cada vez más vociferantes en sus objeciones al gobierno debido a la financiación del arte. Si bien el imperialismo napoleónico sin duda subsistió en el siglo xx tardío neo-conservador, fue sin el apoyo del compromiso nacionalista con la cultura.

Los ejemplos de Serrano y Mapplethorpe sugieren que no era solo el ala derecha que puso a los principales museos y galerías de arte bajo presión. En la década de los ochenta, eran los galeristas,

5 National Endowment for the Arts (Fondo Nacional para las Artes).

no las grandes instituciones, los que abogaron por el trabajo de artistas considerados controversiales. En muchos casos, los galeristas, al mostrar dicha obra, apoyaron valientemente a sus artistas y su derecho a ser vanguardistas, continuando la sagrada alianza del siglo xx entre la perniciosa fábrica de bohemia y el patrón tolerante, desconcertado. Durante la década de los noventa, muchos museos y galerías estuvieron tan distanciados de la exhibición de trabajo polémico que su aparición en estos lugares, un obvio intento de conservar o recuperar la relevancia, fue, tal como sugiere la controversia del NEA, novedoso y sorprendente. Súmese a ello la tendencia incipiente de las obras de principios de la década de los noventa de directamente examinar, criticar y desmontar las exclusiones percibidas y el elitismo de los museos, y entonces la mayor institución artística estaba siendo atacada por ambos lados del espectro político.

¿Quién apoyaría la iteración más reciente de la vanguardia en una economía en receso? ¿Cómo lograría la institución artística afirmarse y mantenerse con vida? La respuesta está dada por el público: las multitudes y los donantes se convirtieron en cruciales para la supervivencia. La década de los noventa estuvo marcada por el desarrollo significativo de grandes producciones en las exposiciones de museo; el inicio de la asociación de equipos de *marketing* y la investigación demográfica, algo casi inexistente antes de la década de los ochenta; el lanzamiento de productos con la marca del museo, incluyendo libros y postales, vendidos en tiendas estratégicamente ubicadas junto a la salida de la exposición; y la inversión en renovaciones y ampliaciones escudadas por "arquitectos estrella" como Daniel Libeskind y Frank Gehry, cuyos proyectos impulsivamente egoístas se convirtieron en el ímpetu primario para atraer visitantes. Las principales instituciones del arte también se dieron cuenta de que los artistas que estaban criticando les podrían, si los incorporaban y eran expuestos, demostrar su experiencia contemporánea. ¿Qué mejor manera de atraer una población más amplia

que la de mostrar trabajos relacionados con la exclusión de esos mismos datos demográficos? ¿Qué mejor manera de cambiar la percepción del museo como formal y elitista que mostrar trabajo que llamó la atención, bajo la forma de un valiente correctivo a aquellas mismas acusaciones?

La conquista de la audiencia define así la institucionalización de las mayores fijaciones estéticas de la década: políticas de identidad, como la que tipificó la divisiva Bienal de 1993 en Nueva York, en el Whitney Museum of American Art, que contenía un número sin precedentes de obras de mujeres artistas no blancas y gay; un compromiso continuo de controversia y provocación (a menudo juvenil), como el caso de la exposición de 1997 de la colección Saatchi en la Royal Academy de Londres titulada *Sensation*, que cuando llegó al Museo de Brooklyn en 1999, fue denunciada por el alcalde de Nueva York Rudy Giuliani como "cosa enfermiza"; estética relacional, en la que artistas participan en prácticas sociales en galerías o museos como una forma de reconocimiento al público y marcos institucionales; y bienales, exposiciones colectivas a nivel nacional o internacional con distintos lazos institucionales y encargos del turismo mundial, más de cuarenta de los cuales fueron inaugurados durante la década.

En todas estas tendencias, el curador domina: indispensable como agente, embajador, organizador, facilitador y provocador. Esto ocurrió ya en la década de los sesenta, pero en la década de los noventa, el curador pasó de ser *amateur* emprendedor excéntrico, a ser una necesidad profesional. Como con Barr y el MoMA, el museo de la década de los noventa se hizo amigo de la vanguardia como un medio de supervivencia. Antes de esa década, nadie había visto al curador haciendo tanto en muchos lugares y ejerciendo tanto poder. Así fue que el curador, que durante siglos en su incipiente ocupación fue visto como un bibliotecario sombrío, catalogando objetos en la trastienda, se convirtió en el portavoz de las instituciones, artistas y sus ideas. El curador fue deificado

en algo que excedía un conocedor. Si las décadas de los noventa y los dos mil marcaron el triunfo de visitantes orientados al arte, fue el curador, igualmente triunfante, quien fue reclutado para que esto suceda. En palabras de Paul O'Neill, la década de los noventa marcó la "supervisibilidad del curador". Este momento curacionista duraría casi dos décadas.

La idea del curador como un mágico y carismático organizador de exposiciones persiste. Aquellos comprometidos con el arte contemporáneo todavía prefieren ver al curador en la línea del pionero Szeemann: valiéndose de un excéntrico espíritu del caballo en combinación con un conocimiento enciclopédico de arte y filosofía para yuxtaponer, diestramente, creación reflexiva, desafiante y sorprendentes exposiciones que cambian nuestra manera de ver el arte y el mundo. Si bien es cierto que existen más figuras como esta, más que nunca, también es cierto que son muy pocos aquellos que hacen trabajo curatorial. Sin embargo, esos curadores estrella, como Obrist, la mayoría de los cuales comenzaron sus carreras durante el apogeo del curador contemporáneo de mediados de la década de los noventa, son responsables de cómo entender y hablar sobre la industria de la curaduría de hoy. Son curadores de curadores que desempeñan el papel de embajadores para dilucidar las iteraciones más sagradas de la profesión para el mundo del arte y más allá. Ellos son la cara de la profesión.

Aunque los esfuerzos del curador estrella actual están muy personificados y son a menudo previsibles, es demasiado simple reducir esto al puro egoísmo. Como hemos visto con Obrist, los curadores estrella son conscientes de su vulnerabilidad, expresando su autoborramiento en respuesta a su fama. Y ¿por qué no? Su papel en sus respectivas instituciones es prominente pero todavía vago. ¿Pero qué hacen ellos exactamente? ¿Son mandarines lejanos que nos nutren de arte superteórico? ¿Agentes hiperprofesionalizados –efectivos consultores de negocios–, que

trabajan para las organizaciones culturales internacionales de alto poder? ¿Puentes entre el artista y el público, que nos muestran lo mejor de lo que la cultura contemporánea tiene para ofrecer y traducen de manera eficaz y accesible? La última proposición es idealista, las dos primeras, peyorativas. Una cosa es cierta: todos los curadores estrella contemporáneos poseen inteligencia flexible y de aprendizaje, son apostadores eficaces y no se cohíben a la hora de discutir la naturaleza problemática de sus posiciones. En efecto, una voluntad de discutir las contradicciones, incluso las hipocresías, de la curaduría contemporánea, especialmente en el contexto de las instituciones, podría ser la característica principal del curador estrella.

Dicho esto, ciertos aspectos del trabajo del curador estrella son más visibles que otros, y existen formas particulares en las que los curadores estrella prefieren criticar lo que hacen. La descripción del trabajo desde lejos puede parecer complicada, pero puede ser reducido a lo que siempre ha hecho el curador del siglo XX: analizar, gestionar y actuar como una especie de partera para la vanguardia, lo nuevo. El curador sigue haciéndose cargo de *cosas* –y desde que ingresamos al nuevo milenio, hay más cosas que nunca. Lo diferente, sin embargo, es que el curador contemporáneo ha llegado a desempeñar un papel fundamental tanto en la catalogación como en la generación. Cuando el trabajo del curador contemporáneo dejó de abogar por nuevos objetos (la era modernista) para abogar por nuevas ideas (la era del conceptualista), para abogar por sí mismo como la entidad institucional más novedosa, cambió para siempre la vanguardia. El curador estrella ha creado un ciclo incestuoso que señala el final de la vanguardia. En lugar de encontrar y abogar por lo nuevo, inmediatamente ordena y acicala, negando la posibilidad misma de novedad.

Esto es apenas una idea nueva, aunque el *establishment* curatorial no está preparado para reconocerlo y, cuando lo hace, tiende a adoptar una retórica u ofuscar el tono. En *The Curator's Egg*, publi-

cado por primera vez en el año 2000, Karsten Schubert explica una de las claves, fascinante raíz institucional de la desaparición de la vanguardia: la carencia de piezas históricas disponibles en el mercado después de la década de los ochenta. "Las colecciones de la mayoría de los viejos museos están, en efecto, «cerradas»", afirma.

> Es decir que la falta de trabajos históricos disponibles de importancia excepcional impide que las instituciones adquieran obras del tipo de las que cambiarían dramáticamente el equilibrio y el carácter global de sus fondos de museo. El único campo que se recarga constantemente es el del arte contemporáneo... En estas condiciones el concepto de la vanguardia se ha convertido en algo verdaderamente teórico –la cultura actual del museo ha hecho el descubrimiento, la interpretación y la historización del nuevo arte prácticamente simultáneos.

La colección de arte contemporáneo por las instituciones, señala Schubert, plantea varios problemas logísticos, haciendo que "los argumentos acerca de la preservación de las obras de los maestros parezcan muy sencillos y claros en comparación". Como es comprensible, la colección misma ha creado una miniindustria dentro de colecciones de galerías y museos que almacenan y preservan la obra (que puede ser hecha de material abstruso, obsoleto y muy efímero) hasta la creación de informes sobre cómo instalar el trabajo en una variedad de posibles situaciones futuras.

Puede sorprender a los que están fuera del mundo del arte saber que conformar colecciones institucionales, en muchos casos, rivaliza con el concepto Szeemannesco de "hacedor de exposiciones" como la principal actividad de los curadores contemporáneos. Sin embargo, muchos curadores estrella que trabajan hoy en día son empleados por las instituciones que, en el modelo de la Kunsthalle, no tienen colecciones permanentes. Obrist está en la Serpentine

en Londres, una institución sin colección; Massimiliano Gioni, curador de la Bienal de Venecia de 2013, está en la Fundación Nicola Trussardi, que tampoco tiene colección, y el New Museum de Nueva York la adquiere solo ocasionalmente; Okwui Enwezor, que va a curar la Bienal de Venecia en el año 2015, está en la Haus der Kunst de Múnich, que tampoco colecciona.

Dichos curadores pueden no coleccionar en carácter oficial, pero son árbitros poderosos que influyen en la forma de colecciones en todo el mundo. Sus exposiciones se comportan como desfiles de moda de alta gama, generando la deseabilidad para trabajos específicos y, lo que quizás es más importante, afirmando las tendencias. (Solo pensar en Meryl Streep cuando interpreta a Miranda Priestly en *El diablo viste de Prada*, recontextualizando involuntariamente a Theodor Adorno y la idea de 1944 de Max Horkheimer de "la industria cultural": "Ese azul representa millones de dólares y numerosos puestos de trabajo, y por lo que es bastante cómico que piense que ha hecho una elección que lo exime de la industria de la moda cuando, en realidad, usted está usando el suéter que fue seleccionado para usted por las personas presentes en esta sala. De entre una pila de cosas"). Como es el caso de la moda, que siempre ha abrazado la naturaleza capitalista de la vanguardia más fácilmente que el mundo del arte, un espectáculo con prensa puede tener un efecto profundo sobre cómo los de la industria piensan y crean. Una alianza con un curador estrella hace la carrera de un artista, entre otras cosas, facilitando su colección por instituciones sensibles a las necesidades específicas de su trabajo. También puede asociar permanentemente a un artista con la sensibilidad de ese curador estrella, como si el artista hubiera sido incluido en una especie de tribu.

Cuando los artistas comenzaron a trabajar con materiales ambiciosos, y a medida que formas difíciles de coleccionar como la *performance* y el videoarte se volvían cada vez más habituales en la década de los noventa, el curador se convirtió en el *dealer*

institucional por excelencia. Pero recientemente los *dealers* han aprendido a comportarse como curadores, forjando transacciones con iniciativa con instituciones para facilitar la compra de obras difíciles de comercializar. El arte participativo y la *performance* en particular están tan profundamente asociados con el repertorio del curador contemporáneo que hablar de orígenes es un debate del huevo o la gallina: ¿Qué fue primero, el arte de *performance* o las exposiciones performativas como *Cuando las actitudes devienen forma* o la ficha de Lippard con el índice de acciones e instrucciones? En uno de sus anexos de 2011, que refleja el uso ampliado de *curar* como verbo, el *Oxford English Dictionary* data la construcción transitiva, pasiva: "*curado por*" en una revisión de 1981 referida a una *performance* en el legendario SoHo espacio experimental New York City, the Kitchen: "The Kitchen presentaba tres programas diferentes de *New Performances from PS 122*, curada por e incluyendo al Sr. [Charles] Dennis". Existen fundadas razones de que la atención del público en el mundo del arte fue lo que dio origen al cambio de *curador* en un verbo. Para existir, cualquier *performance* debe garantizar un espacio, dibujar espectadores y traducir instrucciones o intenciones para su ejecución en un escenario de la vida real. Todas estas cosas son características distintivas de la actividad del curador contemporáneo.

De ello se sigue que, desde mediados de los noventa, destacados artistas no solo querían un curador como intermediario, sino que lo necesitaban para iniciar, realizar y en muchos casos dar sentido a su trabajo. "Curador de arte" o "Bienal de arte" se convirtieron en el último género de las vanguardias, a veces, una decadente parodia involuntaria o comentario sobre su trayectoria de cien años. Obras reaccionarias ejercieron presión sobre las formas codificadas de consumo, probablemente respaldadas por museos, galerías y eventos artísticos, pero que en muchos casos existían solo en virtud de estas entidades. Orientado a la instalación, el arte "curable" se vio favorecido incluso en medios más tradicionales.

Fotógrafos, por ejemplo, se convirtieron en artistas fotográficos; Christian Boltanski, Wolfgang Tillmans, Jeff Wall y otros llegaron a ser populares por producir imágenes con elementos escultóricos, *site-specific*.

Como resultado, la mayoría de los curadores estrella comenzaron a preparar un plantel de artistas iconoclastas vinculados a la *performance* y comprometidos con el público, ventajosas alianzas profesionales que impulsaron la autenticidad de los afiliados a la institución de la curaduría. El más famoso ejemplo actual de esto es quizás Marina Abramović y Klaus Biesenbach, quien curó la retrospectiva de 2010 de Abramović en el MoMA, un nuevo precedente para la institucionalización del arte de la *performance*. (La exhibición consistía en artistas llamativamente atractivos, algunos de los cuales estaban desnudos, que representaban *performances* de Abramović del pasado, mientras ella representaba una nueva *performance*: *El artista está presente*, en la que una multitud hace cola para tener la oportunidad de sentarse frente a la artista y permanecer en silencio en una suerte de duelo de miradas). Abramović y Biesenbach siguen siendo buenos amigos. A principios de 2014, antes del estreno de la nueva película del artista Matthew Barney, *Río de fundamento*, Abramović fue apartada de los medios de comunicación por Biesenbach, quien le recordó que estaban retrasados y necesitaban encontrar sus asientos, diciéndoles a los reporteros que sus preguntas a Abramović sobre el último proyecto de arte de la *performance* del actor Shia LaBeouf, claramente influenciado por su trabajo, eran una pérdida de tiempo. "¿Que si mañana inventara la rueda?", Biesenbach preguntó a los reporteros. "La rueda ya fue inventada. Y ella lo hizo, ¿correcto? Y lo sabemos todos".

En su libro de 2012, *Infiernos artificiales: Arte participativo y las políticas del espectador*, la crítica Claire Bishop inteligentemente describe este giro social de la década de los noventa en arte a través del marcado cambio efectuado en el vocabulario: "el

artista se concibe menos como un productor individual de objetos discretos que como un colaborador y productor de *situaciones*; la obra de arte como un producto finito, portable, comercializable es vuelto a concebir como un *proyecto* en proceso o a largo plazo, cuyo principio y fin son poco claros; mientras que el público, antes concebido como un «espectador» o un «observador», ahora es reposicionado como coproductor o *participante*". Es evidente la ironía de la afirmación en cuanto a la conquista de públicos de museos contemporáneos o galerías. Con sus nuevas iniciativas de *branding* y *marketing* de difusión, la institución cultural quiere todas estas cosas también. En particular, la institución cultural quiere, como el arte participativo, la falta de una relación finita con sus visitantes. Ir a una exposición, luego asistir a una proyección, comer en el café, comprar en la tienda de regalos y llevarse un folleto para planear su próxima salida. A través de audios y guías de teléfonos inteligentes, pantallas táctiles, videos y espacios de juego para niños, además de los paneles didácticos tradicionales, la institución cultural quiere que su experiencia sea completamente interactiva, satisfaciendo desde el punto de vista de la inversión (es decir, sentir que hizo valer su dinero) y, como el arte participativo, en todas partes y en curso.

La afirmación de Bishop también es útil en términos de sus implicaciones para una discusión de las formas en que los museos atraen a los visitantes por medio de prácticas de vanguardia, aunque Bishop, a pesar de ser crítica respecto del arte participativo, mantiene la fe en su potencial radical. Ella es enfática en contraponer su comprensión del arte participativo –que, especialmente en contextos no occidentales, puede producirse fuera del ámbito mercantilista de las instituciones culturales– con la ya mencionada "estética relacional", una invención del curador-escritor Nicolas Bourriaud, cuyo libro homónimo (publicado en francés en 1998; en inglés, en 2002) logró incentivar, en palabras de Bishop: "proyectos discursivos y dialógicos que resulten más

amenos para los museos y las galerías de arte". Esto es siendo benévolos. El movimiento de Estética relacional es probablemente el primer ejemplo de un curador que nombra un movimiento en el arte contemporáneo y, dado el importante papel del curador en desmontar sin querer la vanguardia, probablemente será el último. El libro de Bourriaud podría también ser duplicado como un libro de reglas para el nuevo museo: ningún movimiento de vanguardia se ha institucionalizado tan rápidamente. El hecho de que la mayoría de los artistas asociados con la estética relacional, como Rirkrit Tiravanija y Carsten Höller, se encuentren entre los artistas más exitosos y de gran alcance que están trabajando actualmente y que, a pesar de la aparente dificultad de su trabajo, han logrado ser incorporados a las más prestigiosas colecciones internacionales y de coleccionistas privados, dice mucho sobre los directores institucionales y curatoriales de este movimiento.

Es muy relevante, para los propósitos de este breve estudio, detenerse en las implicaciones de la inconfundible institucionalización de la estética relacional: la muestra de 2008 *theanyspacewhatever*, curada por Nancy Spector en el Museo Guggenheim de Nueva York, que cuenta con muchos grandes nombres asociados con el movimiento de mediados de los noventa, entre ellos, Maurizio Cattelan, Liam Gillick y Pierre Huyghe, además de Tiravanija y Höller. Sin embargo, la "inconfundible institucionalización" parece inepta aquí, ya que la exposición fue un colofón para el principio (institucional) del movimiento de Estética relacional: la exposición colectiva *Traffic*, de 1996, curada por Bourriaud en el Musée d'art contemporain de Burdeos, Francia. En otras palabras, Estética relacional era institucional desde el principio. Con respecto a *Traffic*, los críticos parecían confusos en cuanto a su propósito. Carl Freedman, en un análisis contemporáneo de la revista *Frieze*, la describe como "ambiciosamente financiada", pero "tan vaga" que sus "principales beneficiarios... tienden a ser los artistas participantes y sus asociados". Proyectos tales como la sala

de Dominique Gonzalez-Foerster, en la que los espectadores eran alentados a dibujar planos de las casas de su infancia, o el conjunto de mesas y sillas de cartón alrededor de un minibar de Tiravanija, fueron ciertamente interactivos, pero ¿con qué fin? ¿Se trataba de arte como terapia? ¿Arte como fiesta? La dudosa importación transformadora de la mayoría, si no de todas las obras, permaneció confinada en la institución en la que se mostraron.

Si *Traffic* era imprecisa en sus intenciones, *theanyspacewhatever* parecía cínicamente clara. En los doce años que separaban los dos espectáculos, curadores estrella como Massimiliano Gioni, Hans Ulrich Obrist, Daniel Birnbaum y Beatrix Ruf empezaban todos, en diferentes grados, a integrarse dentro de este movimiento, que, por citar el catálogo de *theanyspacewhatever*, involucraba a un grupo de artistas que "afirmaba la exposición como su medio". En lugar de verse amenazados por estos artistas, que podrían haber sido vistos como curadores contemporáneos advenedizos, los curadores estrella intervinieron como facilitadores glamorosos, en contacto con museos y galerías de arte, iniciando trámites difíciles relativos a los seguros y temas de responsabilidad relacionados con la participación de la gente de arte, colaborando en organizar lo que podrían ser instalaciones complicadas y, por supuesto, hablando y escribiendo largamente sobre la importancia de tal arte. La última palabra sobre *theanyspacewhatever* permanece con el crítico Jerry Saltz, quien revisó el programa para la revista *Nueva York*, haciendo hincapié en su experiencia de dormir una noche en el *Revolving Hotel Room* de Höller, que era justo eso, una sala en el Guggenheim con la instalación de una habitación giratoria de hotel, completamente reservada para la duración de la exposición, entre $259 y $799 por noche. Saltz calificó la Estética relacional a partir de la forma de un "golpe de Palacio", pero que rápidamente atrajo "una legión de curadores como ovejas [que la han] adoptado con mucha determinación". Saltz señaló que en el catálogo de la exposición había veinte ensayos escritos por curadores, y que

la exposición, aunque curada por una mujer, lamentablemente incluyó solo una de las muchas mujeres asociadas con el movimiento. Al leer el análisis de Saltz, más de cinco años más tarde, uno se siente impactado por su agudeza, por cómo este tipo de arte ha llegado a definir la industria de la cultura de Nueva York. Ejemplos recientes de Estética relacional en Nueva York incluyen *Rain Room* del MoMA en el 2013 y la retrospectiva de Höller en el New Museum. En una ciudad que ha surgido en sincronía directa con el desarrollo de la estética relacional, como una especie de Disney World para adultos, esta instalación –y *performance*– curada conscientemente, está orientada a la supremacía del arte, generando formaciones para rivalizar con aquellas de los clubes nocturnos y alimentando innumerables *selfies* en redes sociales y blogs.

A diferencia de la estética relacional, las bienales han sido un alimento básico del mundo del arte durante más de cien años, con la Bienal de Venecia fundada en 1895 en el modelo del entonces popular mundo de ferias y exposiciones universales, Olimpíadas del mundo del arte con una franca agenda para tratar de fomentar el mercado del arte internacional. (En la década de los cuarenta hasta la década de los sesenta del siglo pasado, la Bienal de Venecia albergaba una oficina de ventas para ayudar a los artistas a encontrar compradores para su trabajo). Hacia la década de los noventa, entonces, la Bienal era considerada tanto un viejo estereotipo como una idea que había madurado para su replanteo. Populares y aclamadas bienales fundadas en la década de los ochenta en gran parte para atraer el turismo cultural, en particular la Bienal de La Habana (1984) y la Bienal de Estambul (1987), contribuyeron a su renacimiento durante la década siguiente. Al igual que museos y galerías, muchas ciudades con una mediana industria de turismo se convirtieron en expertos en *marketing* a través del espíritu de "global-es-local" entonces de moda. (Festivales de cine, que también prevalecían en la década de los noventa, tenían motivaciones similares). La naturaleza del público orientado a las

bienales significaba que curadores estrella mantenían una estrecha relación con su desarrollo en la década de los noventa, aunque no fue hasta la década de los años dos mil que, en el modo clásico de curador-contemporáneo, la discusión de la Bienal de los aspectos impulsados por el mercado efectuó una desmitificación para luego volver a mistificar la noción de Bienal, poniendo al curador en un lugar aún más central.

"Desestimar bienales se ha convertido en un deporte nacional", dijo Massimiliano Gioni en una charla en la Power Plant de Toronto en marzo de 2014, resumiendo con eficacia las formas en las que los curadores estrella ascendieron en las bienales culturales de la década de los años dos mil. "Lo que más me gusta de las bienales es que son instituciones donde el significado mismo de una institución puede ser cuestionado cada dos años". Y así fue que desmontando y cuestionando bienales, los curadores estrella se convirtieron en el foco de estas mismas bienales. Dos ejemplos fundamentales, los cuales pueden ser directamente asociados con Gioni, son Manifesta, una bienal europea itinerante, fundada en 1996, y la Bienal de Venecia de 2003, dirigida por el curador Francesco Bonami.

Manifesta puede ser vista como la respuesta del mundo del arte a (y podría decirse que imita) la disolución de la Unión Soviética, así como al Tratado de Maastricht y su iniciación de la Unión Europea. La primera Manifesta tuvo lugar en Rotterdam y fue colaborativa: la curadora general, Katalyn Neray, trabajó con cuatro "curadores asociados": Rosa Martínez, Viktor Misiano, Andrew Renton y Hans Ulrich Obrist. El manifiesto de Manifesta es todo lo que los manifiestos de las vanguardias clásicas no eran: abierto y cálido en su cuestionamiento, ambicioso en el sentido de que parece que quiere ser todo para todos. "Manifesta 1 es sobre la vida y las emociones, las deprimentes y las divertidas / sobre todos los grandes problemas y los grandes placeres implicados en la comunicación / sobre la migración / sobre tener un lugar y no tener